Théophile Gautier

scrieri despre artă

Editura Meridiane

Scrieri despre artă

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Textele antologiei de faţă au fost selectate după următoarele ediţii, menţionîndu-se, conform acestora, locul şi data primei publicări:

— *L'Art moderne,* Michel Lévy, 1856
— *Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les oeuvres de quelques peintres,* Charpentier, 1882
— *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique,* Charpentier, 1883
— *Portraits contemporains,* Charpentier, 1886
— *Théophile Gautier critique artistique et littéraire,* Bibliothèque Larousse, 1629
— *Voyage en Espagne,* Charpentier, 1911
— *Voyage en Italie,* Charpentier, 1903
— *Voyage en Russie,* Charpentier, 1910
— *Constantinople,* Michel Lévy, 1865

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Théophile Gautier

scrieri despre artă

Antologie, cuvînt înainte și traducere de
ANGELA CISMAȘ

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Pe coperta I:
LEONARDO DA VINCI
La Belle Ferronnière
Paris, Luvru (opera este atribuită şi lui Bernardino de' Conti şi lui Boltraffio)
Pe coperta a IV-a:
THÉOPHILE GAUTIER
Autoportret (după o gravură în acvaforte)

Cuvînt înainte

„Mi-am prăpădit viaţa urmărind Frumosul, pentru a-l zugrăvi, sub toate înfăţişările lui de Proteu, şi nu l-am aflat decît în natură şi în arte".

THÉOPHILE GAUTIER

Gautier aparţine acelei familii de scriitori care prin opera lor au ilustrat deopotrivă literatura şi istoria artei. Deşi începuturile acesteia din urmă par a fi puse de personalităţi eminamente artistice: Giorgio Vasari cu ale sale Vieţi ale pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor *(1550), şi Cellini, cu a sa* Viaţă a lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuşi *(tipărită în 1728, la două secole după ce a fost scrisă şi a circulat în manuscris), va trebui să aşteptăm specializarea strictă impusă de secolul XX pentru ca teoria şi istoria artei să-şi afle reprezentanţii. Paradoxal, ceea ce îl va salva pe Vasari de la uitare va fi tocmai opera sa literară, pe cînd în Cellini trebuie să vedem pe artistul complex al Renaşterii căruia nu-i este străină nici o formă de exprimare a potenţei artistice. În Franţa, dacă excludem aportul criticilor de artă profesionişti, reprezentanţi ai academismului şi conservatorismului, marile momente novatoare ale creaţiei artistice au fost marcate de personalităţi scriitoriceşti. Prin* Saloanele *sale, în secolul XVIII, Diderot exprimă imperativele estetico-ideologice ale burgheziei în ascensiune, pretinzînd artei intenţii moralizatoare, tendinţa de-a face „virtutea plăcută şi viciul odios". La începutul secolului XIX, odată cu afirmarea romantismului, moment de deosebită efervescenţă creatoare, reprezentanţii săi pe planul artei (triada Ingres, Delacroix, Géricault), ca şi susţină-*

torii și propagatorii lor pe planul criticii (Baudelaire, Gautier), vor atrage atenția asupra primordialității mijloacelor specifice exprimării artistice (forme, culori), respingînd concepția potrivit căreia într-un tablou trebuie căutată totdeauna „ideea". La rîndul lor, în cea de-a doua jumătate a secolului XIX, frații Goncourt (ei înșiși desenatori, pictori și gravori) au meritul de-a fi reabilitat pictura galantă a secolului XVIII. În secolul nostru, fie că e vorba de Apollinaire, de Valéry sau de Marcel Brion, chestiunea se pune în același fel: posibilitatea pe care o are scriitorul (poetul), familiarizat cu lumea atelierelor, de-a face accesibil unui public larg, prin mijloacele specifice meșteșugului său, modalitatea de exprimare caracteristică artei. Pe scurt, de-a traduce în cuvinte limbajul plastic.

Dacă pentru literatura franceză Gautier a rămas, în primul rînd, autorul unui roman-istoric (Căpitanul Fracasse), *iar pe de altă parte autorul volumului de versuri* Smalțuri și camei *(1852), în care parnasienii își recunosc unul dintre precursori, istoria literară a reținut imaginea bătăioasă a tînărului Gautier din seara premierei piesei lui Hugo,* Hernani, *dată ce consemnează victoria oficială și zdrobitoare a noii școli romantice. Imaginea tînărului Gautier din seara de 25 februarie 1830 — cel cu jiletca roșie „ca muleta unui torero"*[1], *cu pantaloni de culoare cenușie împodobiți cu vipușcă neagră de catifea, cu părul lung ca al lui Albrecht Dürer, revărsîndu-se de sub o pălărie cu clop turtit și boruri largi — a devenit loc comun în evocarea bătăliei romantice. Ceea ce vrem să adăugăm e că acestei deliberate fronde vestimentare i se adaugă, lărgindu-i semnificația, protestul de idei: „Priveam cu deplin sînge rece și sfruntare la toate acele larve ale trecutului și rutinei, la toți dușmanii artei, idealului, libertății și poeziei care, cu mîinile lor slabe și tremurătoare încercau să țină închisă*

[1] *Cf. Th. Gautier,* Histoire du romantisme, *Charpentier, 1877.*

uşa spre viitor. [. . .] Oare nu era în firea lucrurilor ca tinereţea să se opună decrepitudinii, pletele — tigvelor chele, entuziasmul — rutinei, viitorul — trecutului?" se întreabă retoric Gautier. Antiteza clasic/romantic, vechi/nou este extinsă de el atît asupra literaturii cît şi asupra artelor plastice. Cunoscînd bine lumea atelierelor, aspirînd dintru început să devină pictor, Gautier afirmă, în aceeaşi Istorie a romantismului: *„Cu greu ne-am putea imagina la ce grad de insignifianţă şi paloare ajunsese literatura. Pictura nu preţuia nici ea mai mult. Ultimii elevi ai lui David îşi întindeau culorile fade pe bătrînele poncife greco-romane". Epigonismul, anchilozarea în clişee, desprinderea de realitate — iată numai cîteva din reproşurile pe care Gautier nu va obosi să le aducă picturii oficiale, academice. Abaterea de la tirania canoanelor, înlocuirea acestora prin prisosul de imaginaţie şi spiritul înnoitor, dovedit atît în alegerea sursei de inspiraţie cît şi în tratarea ei, iată ceea ce „clasicii" la rîndul lor reproşau reprezentanţilor noii şcoli. Juriile, alcătuite din artişti-funcţionari, „funcţionează" fără limită de vîrstă, în cel mai conservatorist spirit posibil.* Pluta Meduzei *de Géricault, pînză expusă la Salonul din 1819 „face scandal", la fel ca şi* Masacrul din Chios *de Delacroix, expusă în 1824, sau* Marino Faliero, *a aceluiaşi, expusă în 1827. Delacroix, de-altfel, e sistematic refuzat (1836, 1840, 1845, 1847), precum refuzaţi vor fi şi Millet şi Decamps (iar mai tîrziu, Corot şi Manet). Simpatizînd cu toţi aceştia, împărtăşindu-se de-a lungul anilor din acelaşi spirit contestatar al marii bătălii romantice, Gautier îi va susţine neîncetat, intitulîndu-şi unul din articolele dedicate Salonului din 1840* Refuzaţii. *„Se citea mult pe-atunci în ateliere. Ucenicilor-pictori le plăcea literatura iar educaţia lor aparte îi punea în strînsă legătură cu natura, făcîndu-i mai apţi să simtă imaginile şi culorile noii poezii. Nu se simţeau deloc dezgustaţi de amănuntele precise şi*
 pitoreşti, atît de dezagreabile clasicilor. Obişnuiţi

cu vorbirea lor slobodă, presărată cu termeni tehnici, cuvîntul propriu nu-i şoca deloc." (Ist. rom.) *Revoluţionară în esenţa sa, estetica romantismului răstoarnă vechi precepte perimate, devenite frînă a creaţiei, şi le înlocuieşte cu libertatea deplină de imaginaţie şi inspiraţie. Alegoriilor greoaie din pictura istorică, singurul gen care putea consacra un pictor şi care impunea obligatoriu un subiect de inspiraţie biblică, mitologică sau istorică propriu-zisă, romantismul le va opune subiecte şi scene de mare dramatism de inspiraţie contemporană sau din istoria diferitelor popoare (dar nu grec şi roman), natura, considerată prin ea însăşi ca subiect major, sau subiecte inspirate din creaţia marilor scriitori ai lumii. După cum stilului nobil, elevat, abstract, din literatură, romantismul îi va opune proprietatea termenilor, desemnarea tuturor realităţilor prin numele lor precis, exact, fără falsă pudoare şi prejudecată.* „J'ai mis le bonnet rouge sur le vieux dictionnaire" (*„Am pus boneta frigiană pe dicţionarul vechi*" — *va scrie Hugo, conştient de aportul său inestimabil în lexicul literar francez. Romantismul înseamnă aşadar atentarea la tabuuri: modelul clasic (greco-roman, atît pictural cît şi literar) încetează a mai fi considerat capodoperă neegalabilă. Estetica romantismului implică noţiunea de mişcare şi schimbare a realităţii şi deci a tuturor manifestărilor spirituale.* „*Pentru mine, va spune Baudelaire în* Salonul *din anul 1846, romantismul este expresia cea mai recentă, cea mai actuală a frumosului*". *Punct de vedere polemic şi care include noţiunea de dinamism, de istoricitate. Romantismul respinge referinţa statică,* diacronică (*antichitatea*), *obligatorie în doctrina clasică. Acesteia îi ia locul* sincronismul, *caracterizat printr-o largă explozie a curiozităţii şi explorării spaţiilor contemporane non-autohtone. Dacă totuşi aceste „anexări" se fac prin „urcarea în timp", faptul se datorează revelaţiei produse de geniul shakespeareian. Respins în veacul al XVII-lea francez, neînţeles în veacul al XVIII-lea,*

Shakespeare va fi „adoptat" de romantici, cu care este atît de înrudit. „Il descopeream pe Shakespeare în traducerea oarecum cîrpăcită a lui Letourneur", va scrie Gautier în plină maturitate, în timp ce va invoca anii „insolenței sincere și pătimașe" a tinereții. Personalitatea lui Shakespeare îi fascinează pe romantici tocmai pentru că întruchipează lipsa de constrîngere, manifestarea liberă a geniului, *atît de des invocat în această perioadă. „Revoluția metamorfozei romantice a trecutului [...], spune André Malraux*[1], *va întreprinde distrugerea mitului perfecțiunii, pentru a întrona mitul shakespeareian, mitul geniului." Aplicabilă deopotrivă și vîrfurilor picturii romantice, calitatea de geniu se confundă cu manifestarea în cel mai înalt grad a originalității. „Dacă prin romantismul meu se înțelege manifestarea liberă a unor impresii personale, antipatia mea pentru tipurile invariabil calchiate în școli, repulsia față de rețetele academice, trebuie să recunosc că sînt romantic", se autodefinește Delacroix* (Jurnal). *„Operele lui Delacroix» va spune la rîndul lui Baudelaire în* Curiosités esthétiques[2], *sînt niște* poeme, *mari poeme executate cu insolența obișnuită a geniului." Printr-o mișcare de translație atît de firesc caracteristică esteticii romantice, Baudelaire va aplica atributul de* pictor *al poeziei" lui Victor Hugo. Departe de-a se exclude, disciplinele creatoare se completează între ele, împrumutîndu-și una alteia calitățile proprii, ceea ce le evidențiază specificitatea. În același spirit, Gautier elogiază în E.T.A. Hoffmann, ale cărui povestiri fantastice în traducere franceză le prefațează, pe artistul complet, „pictor, poet și muzician, care sesizează totul sub un întreit aspect: sunete, culori, sentimente". Tot în cazul lui Hoffmann, Gautier remarcă „vivacitatea și ardoarea*

---

[1] *André Malraux*, Omul precar și literatura, *traducere și prefață de Modest Morariu, Ed. Univers, 1980.*

[2] *Cf. Ch. Baudelaire*, Curiozități estetice, *Ed. Meridiane, 1971.*

coloritul său", făcînd simţită „avant la lettre" corespondenţa dintre sunete-culori-cuvinte, parte integrantă precum se ştie a esteticii simboliste. Afinităţi, similitudini, simpatii apropie în perioada romantică multe spirite creatoare între ele, indiferent de spaţiile ce le despart. Baudelaire este traducătorul lui Poe, după cum Nerval traduce Faust. Delacroix îi citeşte în engleză („Se citea mult pe-atunci în atelier") pe Byron, Walter Scott, Shakespeare, asistă la Londra la spectacole cu piesele acestuia. Îi va citi pe germani, şi în primul rînd pe Goethe, ca şi pe italieni: Dante, Ariosto, sau pe spanioli: Cervantes. Multora dintre aceştia le va ilustra opera sau eroii lor îi vor servi ca sursă de inspiraţie pentru pînzele sale: Hamlet, Faust, Don Juan. Cosmopolitismul, în accepţia lui cea mai înaltă, însufleţeşte spiritele, îndemnîndu-le la cunoaşterea şi recunoaşterea valorilor străine. Istoria contemporană a diferitelor popoare sau trecutul lor istoric devin sursă de inspiraţie pentru scriitori şi pictori: evenimentele dramatice din Grecia îl inspiră pe Delacroix cînd pictează Masacrul din Chios, după cum Veneţia secolului al XVI-lea îl inspiră în pînza Uciderea dogelui Marino Faliero; Hugo se inspiră din istoria evului mediu spaniol în Hernani, din cea a Angliei în Cromwell, a Germaniei în Burgravii; Musset e fascinat de personalitatea lui Lorenzaccio (istoria Florenţei), Mérimée şi Dumas-tatăl se inspiră copios din trecutul Franţei.

Iată de ce un eveniment cum e acela oferit de Expoziţia universală din 1855, destinat prin excelenţă comunicării şi cunoaşterii prin schimbul de valori culturale, e salutat cu entuziasm de criticul de artă Gautier. „E pentru prima oară cînd artele frumoase ale tuturor popoarelor se vor înfrunta pe acest paşnic cîmp de bătălie. Idee generoasă pe care numai secolul nostru o putea realiza, datorită mijloacelor sale miraculoase de comunicaţie (sic!) în faţa cărora nu există nici mări, nici munţi, nici distanţe, nici obstacole. [. . .] Pe deasupra liniilor fic-

tive ale hărților geografice, țările vorbesc familiar între ele, de la un capăt la altul al lumii."[1] *Gautier exagerează: ceea ce caracteriza Expoziția* universală *din 1855 era europocentrismul, și nu erau reprezentate decît Italia, Franța, Germania, Belgia, Spania. Revelator este însă începutul acestei noi modalități de cunoaștere a artei altor popoare la mijlocul secolului trecut. Iar Gautier, care și-a consacrat viața „răbdătoarei și respectuoasei adorații a geniului uman", a străbătut de nenumărate ori Europa de la un capăt la altul, a călătorit în Orient, e în măsură s-o știe: „Capodoperele cer, pentru a fi studiate sau vizitate, lungi, penibile și costisitoare călătorii". Trimis al unor gazete în calitatea sa de critic de artă, Gautier insistă asupra călătoriei ca modalitate de* cunoaștere. *Pentru artiștii (pictori, scriitori) din perioada romantică deplasarea în spațiu a însemnat mai cu seamă exotism și culoare locală (cînd e vorba de Orient), curiozitate și patetism (cînd e vorba de explorarea unor spații greu accesibile și a unor etnii puțin cunoscute, în cazul lui Chateaubriand, de pildă, călător în America de Nord, interesat de ciudățenia vieții triburilor indiene). Străin de poza și afectarea unui Chateaubriand, ca și de orice emfază declamatorie, Gautier dă prin relatările sale de călătorie adevărate modele ale genului. La mai bine de o sută de ani de cînd au fost scrise, acestea își păstrează întreaga prospețime și stîrnesc un interes la fel de viu. Însuflețirea și dinamismul care le sînt proprii, limbajul direct, oral, evitarea erudiției fastidioase, digresiunile istorice succinte fac din ele ceea ce astăzi am putea numi reportaje-foileton. „Să-ți însușești moravurile și obiceiurile țărilor pe care le vizitezi — iată principiul meu", va spune el. În aceeași măsură, creațiile artistice ale diferitelor popoare îi stîrnesc interesul și le acceptă ca pe rezultatul colectiv al geniului acestora.*

---

[1] *Th. Gautier*, Les Beaux-Arts en Europe *I, Préface, Charpentier.*

Patru ani despart bătălia pentru Hernani *de celebra* Prefață *la* Domnișoara de Maupin[1] *(1834), care va asocia pentru totdeauna numele lui Gautier de teoria artei pentru artă. Necesar, pentru înțelegera exactă a formulării, e plasarea ei în contextul care a generat-o și nu disculparea lui Gautier prin invocarea entuziasmului și exagerării juvenile. Dimpotrivă, se poate vorbi mai degrabă de consecvența lui Gautier cu sine însuși, dacă ne gîndim că această convingere revine sistematic în scrierile sale: a se vedea, între altele, articolul* Utilitatea poeziei, *apărut în publicația* Le Musée des familles, *în 1842, sau editorialul la jurnalul* L'Artiste *din 14 decembrie 1856, dată la care Gautier devine directorul acestuia etc. Prin „artă pentru artă" Gautier înțelege dreptul creației artistice de a acționa potrivit legilor ei specifice. Ingerința programată a tezismului, a didacticismului, duce la obținerea unui produs eterogen. În acest caz opera își poate atinge scopul „filozofic" (adică moral) dar îl ratează pe cel estetic. „Versurile lui Homer, statuile lui Fidias, picturile lui Rafael au contribuit mai mult la înălțarea sufletului decît toate tratatele moraliștilor la un loc"* (Despre frumosul în artă). *Violența și ostentația polemică din* Prefață *se explică prin ardoarea cu care Gautier se simte îndreptățit să apere autonomia artei, pe de-o parte, față de atacurile „utopiștilor cu denumiri pretențioase, economiști, saint-simoniști, falansterieni etc.", iar pe de altă parte față de ipocrizia și pudibonderia moralei catolice, care — prin pana „foiletoniștilor", — „atacă operele noi și romantice". Gautier înfierează concepția utilitariștilor mărginiți, care reduc totul la consumul material, elementar. Proclamat acum, divorțul dintre burghezul mercantil (sau băcan —* épicier —, *sau filistin) și artist, adică omul iubitor și creator de frumos, va fi fără încetare invocat de-a lungul întregului secol. Arta, în concepția lui Gautier, este o manifestare prin*

[1] *Cf. Th. Gautier,* Domnișoara de Maupin, *Ed. Univers, 1976.*

excelență umană, al cărei rezultat este elevația spirituală, îmbogățirea lăuntrică. „Cele mai frumoase lucruri nu se vînd și nu se cumpără. Dragostea, frumusețea și lumina nu se găsesc din fericire în dughene." În doctrina bine înțeleasă a artei pentru artă — deoarece, spune Gautier, polemici lipsite de inteligență și de bună-credință au dus la răstălmăcirea ei — trebuie descifrat protestul împotriva unei societăți aservite banului și intereselor exclusiv materiale. Or, „o dramă nu e o cale ferată și nu te poți sluji de-o antiteză ca de-o umbrelă" — afirmă Gautier exagerînd lucrurile. „O formă frumoasă este o idee frumoasă" declară el, și înțelege prin aceasta rolul și calitatea de influențare pe care le dețin operele de artă create prin mijloacele lor specifice, caracteristice. Presimțind denaturările posibile, anticipează: „Ceea ce vrea să însemne cumva că arta trebuie să se închidă într-un indiferentism programat, într-o detașare glacială față de orice lucru viu și contemporan, pentru a nu admira — Narcis ideal — decît propria-i răsfrîngere în apă, îndrăgostindu-se de ea însăși? Nu, căci artistul, înainte de orice, este om, el poate reflecta în opera sa, fie împărtășindu-le, fie respingîndu-le, dragostea, ura, pasiunile, credințele, prejudecățile din timpul său, cu condiția ca arta cea sacră să fie totdeauna pentru el un scop iar nu un mijloc." Tocmai abaterea de la acest principiu i-o va reproșa fără încetare lui Hogarth. Gautier vede în pictorul englez un moralist la care ideea, austeritatea logicii gonesc „frumusețea, grația și plăcutul". Goana după semnificație acționează totdeauna în cazul acestuia în dauna frumuseții. Operele lui Hogarth, după părerea criticului francez, se confundă cu tot atîtea predici, și-l mustră pentru insistența cu care proclamă adevăruri pe care nimeni nu le neagă ca și pentru faptul „că-și scrie ideile cu penelul". Căci pentru Gautier opera de artă este un rezultat complex, o alchimie subtilă dintre lumea exterioară, obiectivă și eul subiectiv al creatorului.

 Interpretînd, transfigurînd semnele *lumii exterioare*

într-un fel original, personal, artistul sintetizează şi sugerează o realitate nouă ce-i aparţine pe de-a-ntregul. Opera este rezultatul dialogului său liber cu natura. În timp ce estetica academică pretindea corectarea naturii potrivit unor modele prestabilite (antice). „Artistul [...] dă şi primeşte [...], ia din natură semnele de care are nevoie pentru a le exprima. Semnele acestea el le transformă: adaugă unele, înlătură altele, după felul gîndirii sale, astfel încît un obiect din realitate, care în mod obişnuit nu ar trezi în nici un fel atenţia, capătă importanţă şi farmec fiind reprezentat; deoarece sacrificiile şi minciunile pictorului i-au dat sentiment, pasiune, stil şi frumuseţe". (Despre frumosul artistic). *Adevărul artistic, după cum se vede, nu se confundă cu echivalenţa automată. Căci viziunea artistului este selectivă. Datelor plate, nesemnificative ale realităţii, el le adaugă, aşa cum am spune noi azi, propria sa aventură existenţială. E şi motivul pentru care arta se opune imitării,* mimesis-*ului. Încărcătura ei subiectivă şi selectivă se împotriveşte calchierii. Semnele pe care natura le oferă sînt* convenţionale. *Opera de artă tinde totdeauna să depăşească limitele riguroase ale* subiectului, *sugerînd variabilul, relativul, posibilul. Gautier îşi sprijină argumentaţia citînd cazul pictorului Laberge, care, în dorinţa de-a sesiza adevărul absolut, s-a substituit naturii. Strict mimetice, operele acestuia sînt tot atîtea eşecuri. Rătăcit de o metodă falsă care avea doar aparenţa adevărului, spune Gautier, Laberge „a respins intuiţia, deducţia, amintirea, neadmiţînd decît imitaţia imediată. Din artist, s-a prefăcut în oglindă".*

Vorbind despre frumosul artistic, Gautier nu propune cu stricteţe definiţii personale, mulţumindu-se să treacă în revistă concepte vechi (Platon) şi noi (Kant), şi evidenţiind cu mult spirit de înţelegere relativismul acestei noţiuni atît de labile. Frumosul — ca noţiune eternă, imuabilă, completă — este neperceptibil naturii umane (finită, condiţionată de o multitudine de factori). În această accep-

ție (eternizantă) n-ar putea fi socotit decît de natură ideală, divină. Pe cînd infinitatea de crîmpeie reale ale Frumosului, cu care natura umană poate lua cunoștință (sau le poate crea), se manifestă diferit de la o epocă la alta, de la un spațiu geografic la altul, depinzînd de moravuri, climat, modă, grad de civilizație etc. Fiecare artist, deținător al unor mijloace proprii de realizare, propune prin intermediul operei viziunea sa personală asupra frumosului. În datele esențiale ale esteticii sale, Gautier e influențat de Lecțiile de estetică ale lui Hegel[1], *publicate în germană între 1835—1838 și traduse în franceză.*

Ceea ce însuflețește gîndirea criticului francez e profuziunea de exemple concrete, variate, convingătoare, expuse într-o manieră deosebit de accesibilă, prin care comunică cu cititorii cronicilor sale de artă. Orice artist adevărat, spune Gautier, e făuritorul unui microcosmos al său pe care prin intermediul operei îl împărtășește publicului. Erudit, cunoscător al tuturor școlilor de pictură, al fiecărui mare maestru în parte, Gautier își asumă descifrarea acestor lumi a căror originalitate profundă o explică.

Spre deosebire de cea mai mare parte a romanticilor, care au reabilitat și lansat moda goticului, a motivului medievistic (v. Chataubriand, Hugo, Mérimée etc.) Gautier împărtășește în privința artei evului mediu părerea categoric ostilă a secolului al XVIII-lea. „Portalurile bisericilor gotice, spusese Diderot, sînt rămășițe de barbarie și de prost gust care nu dăinuie decît spre rușinea celor care au avut răbdarea să le facă." Este și punctul de vedere al unui Michelet și al unui Taine, antrenați de convingerile lor antireligioase. Pentru Gautier „haosul evului mediu este o noapte lungă [...], tenebre opace bîntuite de coșmaruri, de spaime și neliniști, în care simțul frumosului dispare vreme

---

[1] *Cf. Hegel* Despre artă și poezie, *I—II, Ed. Minerva, B.P.T., 1979.*

de multe secole". Vina o poartă creştinismul spune el, care spre deosebire de politeism, odată cu introducerea noţiunii de păcat, întronează mortificarea cărnii, a fiinţei trupeşti. Iată de ce arta evului mediu i se va părea stîngace, barbară şi va considera renaşterea, moment spectaculos de înflorire artistică, drept o emanaţie exclusiv a redescoperirii antichităţii. Va fi fascinat de geniul lui Leonardo, artist dăruit cu simţul a ceea ce e „minunat, rar, absolut". Interpret subtil al lui Da Vinci, e fascinat de figurile enigmatice ale acestuia, care „trăiesc o viaţă a lor, profundă şi misterioasă, îngrijorătoare aproape". Despre Rafael ne spune că „a fixat pentru totdeauna chipul Madonei, [...] făcînd din el idealul frumuseţii moderne, aşa cum Venera era idealul frumuseţii antice". Despre pînzele lui Correggio, maestrul din Parma de al cărui nume se leagă tehnicile clarobscurului şi racursiului, ne spune că „la apropierea serii, pe cînd pînzele din galerii se sting unele după altele, nemaiprezentînd decît nişte pete nedesluşite, acestea păstrează lumina şi par a se lumina de la sine". Contrar celor reproşate de François Fosca[1]*, Gautier stăruie asupra procedeelor tehnice caracteristice manierei fiecărui artist, dezvăluind „taine" de meşteşug greu accesibile celor neiniţiaţi. Vorbind despre transparenţa umbrelor lui Correggio, remarcă faptul că sînt „argintate, pline de răsfrîngeri" şi le consideră „lumini ale umbrei" care* cîntă *pe suprafaţa corpurilor. Analizînd* Nunta din Cana *de Veronese, Gautier arată în ce măsură personalitatea artistului se confundă cu aceea a Veneţiei: „Geniul Veneţiei respiră pe de-a-ntregul în această splendidă capodoperă, plină de nepăsarea-i cosmopolită, de amestecul tuturor costumelor, de dragostea ei pentru fast, gustul teatral şi decorativ, pasiunea pentru lumină şi strălucire. Nici un alt tablou nu e la fel de profund venetian". Din punct de ve-*

[1] *Cf.* De Diderot à Valéry (Les Écrivains et les Arts visuels), *Albin Michel, 1960.*

dere al realizării artistice, Nunta din Cana *e „una din cele mai minunate sărbători din cîte poate săvîrşi paleta". Observă că nu există mai multe focare de compoziţie, cum de regulă se întîmplă în pînzele de dimensiuni mari, că privirea o poate îmbrăţişa dintr-o dată, culoarea fiind cea care înlănţuie grupurile între ele. Pe Rubens îl asemuieşte în privinţa potenţei creatoare cu Michelangelo: „Rubens, regele Anvers-ului, artistul cu temperament titanic pare, asemeni lui Michelangelo, să fi trăit într-o lume de coloşi, de herculi şi atleţi . . ." Pe Rembrandt, marele maestru al clarobscurului, îl consideră „un alchimist al culorii, un vrăjitor al luminii". Îl emoţionează introspecţia şi reculegerea de pe chipurile sale care, profund umane, pline de patetism, par a cugeta înţelept asupra lumii. În Velázquez preţuieşte pe artistul absolut care acceptă natura aşa cum este şi sub al cărui penel realitea cea mai umilă şi mai sordidă capătă o valoare inestimabilă. În fantasticul lui Goya, ce îngemănează grotescul şi sinistrul, Gautier vede răbufnirea unui fond de constrîngere religioasă manifestat prin contrariul ei: practicile demonice, desacralizante. „Goya a crezut că nu face decît* Capricii *şi a făcut portretul şi istoria vechii Spanii [. . .], portretul Spaniei de pe timpul regilor absoluţi, al Spaniei din vremea Inchiziţiei şi a călugărilor." Gautier califică neoclasicismul lui Ingres drept „atenian", iar Delacroix i se pare a fi modern (romantic) doar prin neliniştea şi pasiunea ce-l însufleţesc. În Millet descoperă „poezia lăuntrică a rusticităţii", pe cînd în Gavarni, devenit popular prin litografiile sale, recunoaşte pe marele pictor foiletonist, neşovăind să-l compare cu Balzac cît priveşte cuprinderea şi varietatea tipurilor umane create.*

Gautier debutează în calitate de critic de artă în 1833, cînd face cronica anuală a Salonului. Începînd din 1936 va colabora permanent în coloanele
17 *ziarului* La Presse. *Îi mai găzduiesc cronicile coti-*

diene sau hebdomadare prestigioase precum La Revue de Paris, La Revue des Deux Mondes, L'Artiste *etc. Vreme de aproape cinci decenii va fi o prezență activă și va influența gustul publicului, făcînd educația artistică a tinerii generații. Articolele închinate Saloanelor, cronicile săptămînale, prefețele la cataloagele colecțiilor particulare puse în vînzare, articolele comemorative etc. alcătuiesc tomuri întregi. Siguranța cu care discerne talentul adevărat de cel fals (cazul lui Paul Delaroche, pe care, în ciuda succesului repurtat în epocă nu a încetat să-l critice pentru epigonism și lipsă de originalitate), erudiția sa, prestigiul călătoriilor întreprinse îi asigură o mare autoritate. Nesfiindu-se să încalce ideile preconcepute în materie de artă, Gautier își va susține părerile personale, declarînd, de pildă, că, după piramidele din Egipt, Escurialul e „cea mai mare îngrămădeală de granit ce se află pe fața pămîntului", sau vorbind despre „formidabilul prost-gust" al lui Hogarth. Cu aceeași consecvență, va apăra marea pictură a secolului al XVIII-lea francez (de notat că pînă în 1869 la Luvru nu se află decît o singură pînză de Watteau, una de Fragonard și trei de Chardin), va susține, împotriva incuriei custozilor, pictura școlii spaniole ca și pe cea a școlii engleze.*

Despre dificultatea criticului de artă de „a pune sub ochii cititorului" o anumită pînză, Gautier vorbește adesea. E conștient de limitele unui procedeu succesiv (*înlănțuirea de cuvinte*) *față de unul* simultan, *cum e acela oferit de pictură și de muzică. Iată de ce prin plasticitatea stilului său (prin „paleta" sa, cum va observa Sainte-Beuve) va încerca să suplinească dificultatea aceasta. Chiar dacă descriptivismul său poate părea uneori obositor, cum cu multă severitate îi reproșează François Fosca*[1]*, trebuie să invocăm, întru apărarea criticului, faptul că misiunea sa era de-a suplini absența tabloului. Fenomen explicabil într-o perioadă*

[1] *Cf. François Fosca*, op. cit.

cînd cei care vizitau muzeele lumii erau puțini la număr, cînd reproducerile (albume, gravuri etc.) erau rare, iar expozițiile universale și mai rare. Pentru a reduce tabloul la scara articolului, pentru a-l reconstitui cît mai exact cu putință, pentru a dezvălui intențiile artistului, Gautier dispune de-o gamă întreagă de posibilități. Așa cum am văzut, dezvăluirea procedeelor tehnice, specifice manierei artistului, e una dintre ele. Acesteia i se poate adăuga sistemul asociativ. Gautier recurge adesea, și totdeauna cu îndreptățire, la ajutorul pe care o altă disciplină îl poate oferi explicitării unei pînze. Zîmbetul Monnei Lisa îi sugerează un motiv mozartian pe cînd Nunta din Cana *îi procură aceeași plăcere ca și anumite bucăți de Rossini. Pentru a face înțeles fantasticul caricaturilor lui Goya apelează la literatură, invocînd numele lui Hoffmann și Goethe, cel din* Faust. *La rîndul lui, Hogarth este „exact și minuțios ca un roman de Richardson". După cum s-ar putea vorbi și de „suspens"-ul „manierei" lui Gautier. Pentru a reda gradația deznodămîntului din diferitele momente ale tablourilor lui Hogarth, de pildă, va înfățișa acțiunea din ele într-un crescendo plin de dramatism, mimînd procedeul artistului însuși și descifrînd semnificația fiecărui amănunt. Obișnuința frecventării capodoperelor lumii îl va fi dăruit pe Gautier cu un neobișnuit simț al observației. Cînd evocă monumentele de artă din orașe ca Veneția și Florența, remarcă valoarea estetică a unor întregi ansambluri arhitecturale și urbanistice, considerîndu-le adevărate „muzee în aer liber".*

Alături de Baudelaire, care prin contribuția adusă criticii de artă și-a devansat contemporanii, intuind și prefigurînd marile curente moderne, alături de Stendhal (v. Istoria artei în Italia *și volumul de călătorii* Rome, Naples, Florence), *îndrăgostit de arta italiană și neobosit propagator al ei, alături de Mérimée, care în calitate de inspector al monumentelor istorice a contribuit la conservarea vechilor catedrale și abații, fiind totodată și auto-*

rul unor importante studii despre arta medievală, alături de frații Goncourt, Gautier vine să întregească pleiada de scriitori-critici și teoreticieni ai artei din secolul XIX. Ca pe toți aceștia, erudiția și sensibilitatea l-au ajutat să dezvăluie partea tainică, neobișnuită sau greu accesibilă a nenumăratelor opere, dîndu-i posibilitatea să îndrume cu generozitate cititorii, pe care i-a încurajat să exploreze apoi singuri domeniul necuprins al artei.

ANGELA CISMAȘ

THÉOPHILE GAUTIER
(1811–1872)

Am primit oarecum cu uşurinţă, îmi dau seama acum, cînd iau pana în mînă, să scriu cele cîteva rînduri care trebuie să însoţească portretul meu, desenat de Mouilleron după excelenta fotografie făcută de Bertall. La prima vedere pare nespus de simplu să încropeşti nişte note despre propria-ţi viaţă. Te afli, sau cel puţin asta-i credinţa îndeobşte împărtăşită, la însuşi izvorul informaţiilor, încît ar fi inoportun mai apoi să te plîngi de inexactitatea obişnuită a biografilor. „Cunoaşte-te pe tine însuţi" e un bun sfat filozofic, dar mai greu de urmat decît s-ar crede, şi descopăr, spre marea mea încurcătură, că sînt mai puţin informat în privinţa mea decît aş fi crezut. Chipul pe care-l priveşti cel mai puţin e propriul tău chip. Dar în fine, am promis, trebuie să mă execut.

Diverse însemnări susţin că m-am născut la Tarbes, la 31 august 1808. Faptul n-are nici o însemnătate dar adevărul e că am venit pe lumea asta în care aveam să mîzgălesc atîta hîrtie la 31 august 1811, ceea ce şi aşa, şi tot îmi dă o vîrstă îndeajuns de respectabilă pentru a mai putea fi mulţumit. După cum se mai spune că mi-am început învăţătura în acest oraş, intrînd în 1822 la colegiul Charlemagne şi isprăvind-o tot acolo. Numai că ceea ce am putut să învăţ la Tarbes se reducea la puţin lucru, deoarece aveam trei ani cînd părinţii m-au luat cu ei la Paris, spre marea mea
21 părere de rău, şi nu m-am mai întors pe locurile

natale decît o singură dată, pentru un răstimp de douăzeci şi patru de ore, acum şase sau şapte ani. Fapt neobişnuit pentru un copil atît de mic, şederea în capitală mi-a stîrnit un dor atît de puternic, încît a început să mă bată gîndul sinuciderii. După ce mi-am aruncat jucăriile pe fereastră, era cît pe ce să mă duc şi eu după ele, dacă din fericire — sau nefericire — n-aş fi fost apucat de hăinuţă. Ai casei nu izbuteau să mă adoarmă decît spunîndu-mi că trebuie să fiu odihnit ca să ne sculăm devreme şi să ne întoarcem acolo. Cum nu vorbeam decît dialectul gascon, mi se părea că mă aflu într-o ţară străină, încît odată, pe cînd doica mergea de mînă cu mine, auzind nişte soldaţi care treceau vorbind această limbă, care pentru mine era cea maternă, am trigat: „Hai să mergem cu ei; ăştia sînt de-ai noştri!"

Nici pînă astăzi impresia asta n-a dispărut cu totul şi, în ciuda faptului că toată viaţa — exceptînd timpul cît am călătorit — mi-am petrecut-o la Paris, în adîncul meu am rămas tot meridional. Dealtfel, tata s-a născut în Comitatul Venaissin[1] şi, în ciuda unei educaţii alese, după accent îţi dădeai numaidecît seama că e un fost supus al papei. Deseori memoria copiilor e pusă la îndoială. În mintea mea însă configuraţia locurilor se întipărise într-atît de adînc, încît după mai bine de patruzeci de ani am putut recunoaşte, pe strada ce dă spre Mercadieu, casa în care m-am născut. Amintirea munţilor viorii ce se conturau în zare şi pe care-i zăreşti la capătul fiecărei străduţe, ca şi pîrîiaşele de apă curgătoare, înecate de verdeaţă, ce brăzdează oraşul în toate direcţiile nu m-a părăsit niciodată, făcîndu-mă adesea să mă înduioşez la ceasurile cînd cădeam pe gînduri.

Pentru a sfîrşi cu amănuntele legate de copilărie, eram un băieţel blînd, trist şi plăpînd, ciudat de măsliniu, ceea ce-i uimea pe micii mei colegi atît de roz şi de albi la piele: semănam cu un

---

[1] *Le Comptat Venaissin* — ţinut din vechea Franţă, situat în departamentul Vaucluse. Împreună cu Avignon-ul, a aparţinut papalităţii, între 1274 şi 1791.

micuţ spaniol din Cuba, friguros şi nostalgic, trimis în Franţa la învăţătură. Am ştiut să citesc de la cinci ani şi, încă de-atunci, pot spune ca şi Apelles: *Nulla dies sine linea.* În legătură cu asta, cer îngăduinţa să relatez o mică anecdotă. Se împlineau vreo cinci-şase luni de cînd ai mei se căzneau să mă înveţe alfabetul fără succes, mergea tare greu cu citania: *o-i, oi.* Cînd, în ziua de Anul nou, cavalerul de Port de Guy, despre care Hugo pomeneşte în *Mizerabilii,* şi care ducea cadavrele ghilotinaţilor dimpreună cu episcopul de***, îmi dărui o carte foarte frumos legată şi aurită pe margini, spunîndu-mi: „Păstreaz-o pentru la anul, de vreme ce încă nu ştii să citeşti. — Ba ştiu", i-am răspuns palid de mînie şi plesnind de mîndrie. M-am vîrît cu cartea într-un ungher şi am făcut asemenea strădanii de voinţă şi de inteligenţă încît am descifrat-o de la un capăt la celălalt, povestindu-i apoi subiectul cavalerului cu prilejul primei vizite.

Cartea aceasta era *Lydie de Gersin.* Pecetea tainică ce-mi zăvora bibliotecile era ruptă. Două lucruri m-au speriat dintotdeauna: ca un copil să înveţe să vorbească şi să citească; după ce ai cheile astea, cu care deschizi totul, restul nu mai înseamnă nimic. Lucrarea ce m-a impresionat cel mai mult a fost *Robinson Crusoe.* Mă înnebunise de-a binelea, încît nu mai visam decît o insulă pustie şi viaţa liberă în sînul naturii, construindu-mi, sub masa din salon, cabane din butuci, în care stăteam închis ore întregi. Nu mă interesa decît soarta lui Robinson, iar sosirea lui Vineri mi se părea că rupe tot farmecul. Ceva mai tîrziu, *Paul şi Virginia* îmi pricinui o îmbătare fără de margini, nemaiîncercată nici chiar după ce m-am făcut mare şi după ce i-am citit de Shakespeare, Goethe, lord Byron sau Walter Scott, Chateaubriand sau Lamartine, nici chiar după ce l-am citit pe Victor Hugo, adorat de către întregul tineret pe vremea aceea. Pe lîngă toate acestea, sub supravegherea tatălui meu, un umanist deosebit de priceput, am început studiul latinei, iar în orele libere construiam corăbii cu greementul

corect întocmit, căci mă luam după gravurile în acvaforte ale lui Ozanne, pe care le copiam în peniţă pentru a-mi da mai bine seama de aranjamentul odgoanelor. Cîte ceasuri nu mi-am petrecut ca să fasonez un buştean şi să-l găuresc cu ajutorul focului, ca sălbaticii! Cîte batiste n-am sacrificat, ca să le prefac în pînze! Toată lumea credea că am să mă fac marinar iar mama era cu anticipaţie pradă disperării din pricina unei vocaţii care cu timpul avea să mă îndepărteze de ea. Înclinarea aceasta copilărească m-a făcut să cunosc toţi termenii tehnici marinăreşti. Unul din bastimentele mele, cu pînzele bine orientate, cu cîrma fixată într-o direcţie convenabilă, a avut cinstea să traverseze solitar Sena în amonte de podul Austerlitz. Niciciînd vreun biruitor roman n-a fost mai mîndru decît mine.

Corăbiilor le urmară teatrele din lemn şi din carton, cărora trebuia să le zugrăvesc decorurile, ceea ce-mi îndreptă atenţia spre pictură. Atinsesem vîrsta de opt ani cînd am fost dat la colegiul Louis-le-Grand, unde am fost cuprins de o deznădejde nemărginită, pe care nimic n-a putut-o înlătura. Brutalitatea şi turbulenţa micuţilor mei tovarăşi de temniţă îmi făceau groază. Muream de frig, de plictiseală şi de singurătate între zidurile acelea triste, unde, sub pretextul că trebuie să mă călesc ducînd viaţa de colegiu, un dezgustător dulău de pază devenise călăul meu. Am început să nutresc pentru el o ură rămasă nestinsă pînă şi astăzi. Dacă l-aş mai recunoaşte după atîta amar de vreme, i-aş sări la gît şi l-aş ucide. Toate proviziile aduse de mama îmi burduşeau buzunarele, mucezind acolo. Cît despre hrana de la refectoriu, stomacul meu n-o putea îndura. Mă prăpădeam văzînd cu ochii, încît directorul de studii se alarmă: mă aflam acolo ca o rîndunea captivă care refuză hrana şi moare. Dealtminteri, profesorii erau foarte mulţumiţi de silinţa mea la învăţătură şi promiteam să fiu un elev strălucit — dacă rămîneam în viaţă. A trebuit să fiu retras şi mi-am isprăvit restul studiilor la Charlemagne, în calitate de *extern liber*, titlu de

care eram nespus de mîndru, avînd grijă să-l scriu cu litere mari pe lucrările mele. Tata îmi slujea drept supraveghetor şi el a fost în realitate singurul meu învăţător. Dacă mă bucur de oarecare instrucţie şi talent, lui i le datorez. Am fost un elev destul de bun, dar cu unele curiozităţi bizare, ce nu totdeauna sînt pe placul profesorilor. Subiectele în versuri latineşti le făceam în toate metricile imaginabile şi-mi plăcea să imit stilurile care la şcoală sînt numite decadente. Deseori mi se spunea că dau dovadă de barbarie şi africanism, lucru de care eram încîntat, ca de un compliment. Am legat puţine prietenii pe băncile şcolii, cu excepţia lui Eugène de Nully şi Gérard de Nerval, celebru de pe-atunci la Charlemagne prin odele sale naţionale, care se tipăriseră. În afară de latinii decadenţi, îi studiam pe vechii autori francezi, Villon şi Rabelais mai cu seamă, pe care-i ştiam pe de rost, desenam şi încercam să fac versuri în franceză; prima bucată de care-mi amintesc e *Fluviul Scamandru*, inspirată desigur de tabloul lui Lancrenon[1], nişte traduceri de la Muzeu din Antologia greacă şi, mai tîrziu, un poem despre răpirea Elenei, în versuri de cîte zece picioare. Toate aceste bucăţi s-au pierdut. Nu-i cine ştie ce pagubă. O bucătăreasă mai puţin şcolită decît Fotis a lui Lucian a pîrlit păsările cu ele, nevoind să prăpădească hîrtie albă. Din anii aceştia de colegiu n-am rămas cu nici o amintire plăcută şi n-aş voi să-i retrăiesc.

În timp ce urmam clasa de retorică, m-a cuprins o nouă pasiune, aceea a înotului, şi-mi petreceam la şcoala Petit tot timpul liber. Uneori chiar, ca să folosesc limbajul şcolarilor, trăgeam la fit, petrecîndu-mi ziua întreagă în apă. Aveam ambiţia să ajung un înotător de elită. E singura din ambiţiile care mi s-au realizat. Pe timpul acela nici nu-mi trecea prin minte să mă fac literat,

---

[1] *Joseph-Ferdinand Lancrenon* (1791—1874), pictor francez. Tabloul *Fluviul Scamandru* datează din 1824.

mai curînd pictura mă atrăgea şi, încă înainte de a-mi termina clasa de filozofie, am intrat ucenic la Rioult, care-şi avea atelierul pe strada Saint-Antoine, lîngă templul protestant, în apropiere de liceul Charlemagne, ceea ce-mi îngăduia să mă duc la şcoală după terminarea şedinţei de lucru. Rioult era un om de o urîţenie ciudată şi spirituală iar paralizia îl silea, ca şi pe Jouvenet, să picteze cu mîna stîngă, ceea ce nu înseamnă că era mai puţin îndemînatic. A găsit că primul studiu făcut de mine e plin de „şic", învinuire cel puţin pripită. Scena, atît de bine povestită în *Afacerea Clémenceau*, m-a implicat şi pe mine, aflat în faţa podiumului pe care modelul poza, iar femeia aceea nu mi s-a părut frumoasă, dezamăgindu-mă crunt, într-atît arta înfrumuseţează pînă şi natura cea mai desăvîrşită. Şi totuşi era o fată foate drăguţă, căreia, mai tîrziu, i-am preţuit, prin comparaţie, liniile elegante şi pure; dar după această primă impresie, totdeauna am preferat statuia în locul femeii şi marmura în locul cărnii. Studiile mele de pictură m-au făcut să-mi dau seama de un cusur neştiut pînă atunci, faptul că eram miop. Cînd mă aflam în rîndul întîi, mergea bine, dar cînd tragerea la sorţi a locurilor îmi îndepărta şevaletul în fundul sălii, nu mai schiţam decît mase confuze.

Locuiam pe atunci împreună cu părinţii în Place Royale numărul 8, în unghiul unde începe şirul de arcade şi se afla primăria. Dacă notez amănuntul acesta, n-o fac pentru a indica viitorimii una din locuinţele mele. Nu fac parte dintre aceia cărora posteritatea le va semnala casele printr-un bust sau o plăcuţă de marmură. Dar împrejurarea aceasta a avut o mare influenţă asupra orientării vieţii mele. Victor Hugo, la cîtăva vreme după revoluţia din iulie, a venit să locuiască în Place Royale la numărul 6, în casa ce întregea latura cealaltă a unghiului. Ne puteam vorbi de la o fereastră la alta. Îi fusesem prezentat lui Hugo pe strada Jean Goujon, de către

Gérard şi Petrus Borel[1], licantropul. Numai Dumnezeu ştie cît de mult tremuram de emoţie şi cît de îngrijoat eram! Am rămas mai bine de un ceas aşezat pe treptele de marmură împreună cu cele două călăuze ale mele, rugîndu-le să mai adaste ca să-mi vin în fire. Hugo era pe atunci în culmea gloriei şi a triumfului. Ştiind că Jupiterul romantic consimte să mă vadă, nu m-am priceput nici măcar să spun, aşa cum făcuse Heinrich Heine în faţa lui Goethe: „Ce bine ţin de sete prunele de pe drumul dintre Iena şi Weimar". Dar zeilor şi regilor nu le displac aceste buimăciri de pe urma timidităţii admirative. Le place îndeajuns de mult ca oamenii să leşine dinaintea lor. Hugo a binevoit să zîmbească şi să-mi adreseze cîteva cuvinte de încurajare. Era pe vremea cînd se făceau repetiţiile la *Hernani*. Gérard şi Petrus mă luară pe garanţie şi-am primit unul din biletele acelea roşii, însemnate cu o parafă a mîndrei devize spaniole *hierro* (fier). Era de aşteptat ca reprezentaţia să fie tumultuoasă, aşa încît trebuiau tineri entuziaşti care să susţină piesa. Ura dintre clasici şi romantici era la fel de aprinsă ca şi cea dintre ghelfi şi ghibelini, ori dintre gluckişti şi piccinişti. Succesul a izbucnit precum furtuna, cu şuierat de vînturi, fulgere, ploaie şi tunete. Sala întreagă sta ridicată în picioare de admiraţia frenetică a unora şi de mînia îndărătnică a celorlalţi! La reprezentaţia aceasta am văzut-o pentru prima oară pe doamna Émile de Girardin, îmbrăcată în albastru, cu părul răsucit într-o spirală aurie, ca în portretul lui Hersent. Ea aplauda poetul pentru geniul său, pe cînd ea însăşi era aplaudată pentru frumuseţea ei. Începînd din ziua aceea am fost socotit drept un neofit plin de ardoare şi am obţinut comanda unei mici cete căreia îi distribuiam bilete roşii. S-a spus şi s-a scris că la bătălia piesei *Hernani* îi pocneam pe burghezii recalcitranţi cu pumnii mei uriaşi. Nu

[1] *Borel d'Hauterive (Joseph-Pétrus)*, scriitor minor, de-al cărui nume se leagă boema literelor franceze de la începutul veacului trecut. Ca şi Gautier, partizan înflăcărat al romantismului.

dorința îmi lipsea, ci pumnii. N-aveam decît optsprezece ani, eram firav și delicat, iar măsura mănușilor mele era șapte și un sfert. De atunci, am făcut toate marile campanii romantice. Cînd ieșeam de la teatru, scriam pe ziduri: „Trăiască Victor Hugo!" pentru a-i răspîndi gloria și a le face în necaz *filistinilor*. Nicicînd un zeu n-a fost adorat cu mai multă ardoare decît Victor Hugo. Ne miram văzîndu-l mergînd pe stradă alături de noi, ca un simplu muritor, părîndu-ni-se că ar fi trebuit să străbată orașul într-un car triumfal tras de o cvadrigă de cai albi, iar o Victorie înaripată să-i țină o coroană de aur deasupra creștetului. La drept vorbind, nu mi-am schimbat niciodată sentimentele, și chiar și acum, în plină maturitate, aprob admirația tinereții. Pe lîngă toate acestea făceam și versuri, și curînd se strînseră destule pentru a alcătui un mic volum unde poeziile alternau cu pagini albe și cu epigrafe bizare în tot felul de limbi pe care nu le știam, după moda timpului. Tata a finanțat publicarea volumului; Rignoux l-a tipărit și, înzestrat cu acel dar al coincidenței și cu flerul zguduirilor politice care mă caracterizează, am apărut în pasajul Panoramas, în vitrina editorului, chiar în ziua de 28 iulie 1830[1]. E lesne de închipuit, fără a o mai spune și eu, că nu s-au vîndut prea multe exemplare din acest volum cu copertă roșie, intitulat modest *Poezii*.

Vecinătatea cu ilustrul șef romantic a făcut ca relațiile mele cu el, și cu școala al cărei cap era, să fie în mod firesc mai strînse. Puțin cîte puțin am neglijat pictura și m-am îndreptat spre preocupările literare. Hugo mă iubea îndeajuns și mă lăsa să stau ca un paj familiar pe treptele tronului său feudal. Îmbătat de o asemenea favoare, am voit s-o merit și am pus în versuri legenda lui Albertus, pe care am alăturat-o altor bucăți din volumul ce se cufundase în uitare cu prilejul

---

[1] Una din cele trei (zile) *glorioase:* 27, 28 și 29, cînd are loc revoluția din 1830, care provoacă prăbușirea dinastiei de coloratură ultra-regalistă a lui Carol al X-lea.

furtunii politice şi ale cărui exemplare rămăseseră aproape toate nevîndute; în acest din urmă volum, care aproape că nu se mai găseşte, pusesem o acvaforte ultraexcentrică de Célestin Nanteuil[1]. Asta se petrecea prin 1833. Mi-a rămas porecla de Albertus, şi nici că mi s-a mai spus altfel în ceea ce Alfred Musset numea: marea dugheană... romantică. În casă la Victor Hugo am făcut cunoştinţă cu Eugène Renduel, librarul la modă, editorul cu cabrioletă de fildeş şi oţel. Mi-a cerut să-i dau ceva pentru că, spunea el, mă găseşte „nostim". Am scris pentru el *Les Jeunes-France*, un fel de preţioase ridicole ale romantismului, apoi *Domnişoara de Maupin*, a cărei prefaţă i-a stîrnit pe gazetari împotriva mea, deoarece îi vorbeam foarte de rău în cuprinsul ei. Pe vremea aceea, îi socoteam pe critici drept nişte pedanţi, monştri, eunuci şi ciuperci parazite. Cum de-atunci am trăit în mijlocul lor, am recunoscut faptul că nu erau într-atît de negri pe cît păreau, că erau destul de cumsecade, nelipsindu-le nici chiar talentul.

Tot cam pe-atunci părăsisem şi cuibul părintesc, locuind pe fundătura Doyenné, unde mai stăteau şi Camille Rogier, Gérard de Nerval şi Arsène Houssaye[2], dispunînd cu toţii de un apartament ale cărui ferestre dădeau pe un maidan plin de pietre de construcţie, de urzici şi de copaci bătrîni. O adevărată Thebaidă în mijlocul Parisului. Pe această stradă Doyenné, în salonul în care răcoritoarele erau înlocuite cu fresce, s-a dat balul acela costumat rămas celebru şi la care l-am văzut pentru prima dată pe bietul Roger de Beauvoir[3], mort de curînd după atît de îndelungi suferinţe, aflat în culmea gloriei şi în floarea tinereţii şi-a frumuseţii. Purta un minunat costum vene-

---

[1] *Célestin Nanteuil* (1813—1873), pictor, desenator şi litograf francez, elev al lui Ingres. A ilustrat operele lui Hugo, Dumas-tatăl, Gautier şi alţii.

[2] *Arsène Houssaye* (1815—1896), scriitor francez, a ilustrat toate genurile literare.

[3] *Edouard Roger de Buly*, zis *Roger de Beauvoir* (1809—1866), romancier şi dramaturg romantic.

țian, în maniera lui Paolo Veronese: mantie largă de damasc de culoarea mărului verde, cu motive argintii, tocă de velur roșu-deschis și vestă roșie de mătase, lanț de aur la gît; era minunat, strălucitor de vervă și antren, și nu șampania băută la noi îi dădea strălucirea acelor vorbe de duh. Tot în seara aceea, Edouard Ourliac, care mai tîrziu a murit nutrind sentimente de adîncă pocăință, improviza, cu un comic sinistru, necruțător și cumplit, glumele lui amare în care de pe atunci răzbătea sila față de lume și de ridicolul omenesc.

În această locuință strîmtă din strada Doyenné, care azi nu mai e decît o amintire, Jules Sandeau[1] a venit să ne caute, din partea lui Balzac, pentru a colabora la *Chronique de Paris*, în ale cărei pagini am scris *Moarta îndrăgostită* și *Lanțul de aur sau amantul împărțit*, fără a mai pune la socoteală un mare număr de articole de critică. După cum, în paginile revistei *La France littéraire*, condusă de Charles Malo, schițam biografiile celor mai mulți dintre poeții maltratați de Boileau, și care au fost adunate sub titlul *Les Grotesques*. Tot cam pe atunci (1836), am început colaborarea curentă în calitate de critic de artă la ziarul *La Presse*, de curînd fundat. Unul dintre primele noastre articole a fost o apreciere a picturilor lui Eugène Delacroix făcute la Camera Deputaților. În timp ce ne îndeletniceam cu toate acestea, alcătuiam și un nou volum de versuri: *Comedia morții*, apărut în 1838. *Fortunio*, datînd tot de pe vremea aceea, a fost mai întîi inserat în paginile ziarului *Le Figaro*, în foiletoane, ce se detașau de ziar și se pliau în fascicole.

Aici se sfîrșește viața mea fericită, independentă și nepăsătoare. Mi s-a dat însărcinarea să fac foiletonul dramatic pentru *La Presse*, pe care la început l-am scris împreună cu Gérard apoi singur, vreme de mai bine de douăzeci de ani. Gazetăria, pentru a se răzbuna pe prefața la *Domni-*

[1] *Léonard-Sylvain Jules Sandeau* (1811—1883), romancier și autor dramatic.

şoara de Maupin, mă acaparase, înhămîndu-mă la robotelile ei. Cîte pietre de moară n-am învîrtit, cîte ciuturi n-am scos pentru puţurile acestea săptămînale sau cotidiane, vărsînd apă în butoiul fără fund al publicităţii! Am lucrat pentru *La Presse*, *Le Figaro*, *La Caricature*, *Le Musée de Famille*, *La Revue de Paris*, *La Revue des Deux Mondes*, peste tot pe unde se scria pe-atunci. Fizicul mi se schimbase mult, în urma exerciţiilor de gimnastică. Din delicat, cum fusesem, ajunsesem foarte viguros. Mai mult decît pe toţi muritorii, îi admiram pe atleţi şi pe boxeri. Aveam ca maestru la boxul francez şi la mînuirea bastonului pe Charles Lecour, învăţam să călăresc de la Clopet şi Victor Franconi; canotam sub comanda căpitanului Lefèvre, urmăream, în sala Montesquieu, înfruntările şi trîntele dintre Marseille, d'Arpin, Locéan, Blas, spaniolul cel fioros, marele Mulatru şi Tom Cribbs, elegantul boxer englez. Ba chiar, cînd s-a deschis Château-Rouge, pe un cap de turc nou-nouţ am aplicat un pumn greu de cinci sute treizeci şi două de livre, devenit istoric: e actul din viaţa mea de care sînt cel mai mîndru. În mai 1840 am plecat în Spania. Nu părăsisem pînă atunci Franţa decît pentru o scurtă excursie în Belgia. Nu pot descrie încîntarea provocată de acest ţinut poetic şi sălbatic, la care visasem atîta citind *Povestirile din Spania şi Italia* ale lui Alfred de Musset şi *Orientalele* lui Hugo. M-am simţit aici ca pe pămîntul cel adevărat, ca într-o patrie regăsită. De atunci, n-am mai avut decît o singură idee: să agonisesc o oarecare sumă de bani şi să plec: patima sau boala călătoriei prinsese rădăcini în mine. În 1845, în lunile toride ale anului, am vizitat întreaga Africă franceză şi am făcut, pe urmele mareşalului Bugeaud, prima campanie din Kabylia, împotriva lui Bel-Kasem-ou-Kasi, şi am avut plăcerea să datez din tabăra de la Aïn-el-Arba ultima scrisoare a lui Edgar de Meilhan, personaj cu care umpleam romanul epistolar *Crucea din Berny*, scris în colaborare cu doamna
31 de Girardin, Méry şi Sandeau. Nu voi vorbi des-

pre excursiile făcute pe fugă în Anglia, Olanda, Germania, Elveţia. Am străbătut Italia în 1850 şi m-am dus la Constantinopol în 1852. Călătoriile acestea le-am rezumat în volume. Ceva mai recent, o publicaţie de artă, pentru care trebuia să scriu textul, m-a trimis în Rusia în plină iarnă, încît am putut savura deliciile zăpezii. În vara următoare m-am dus pînă la Nijni Novgorod, la vremea iarmaroculuí, şi acesta e punctul cel mai depărtat de Paris pe care l-am atins. Dacă aş fi avut avere mi-aş fi petrecut viaţa umblînd întruna. Mă adaptez cu o uşurinţă minunată şi fără sforţare la felul de viaţă al diferitelor popoare. Sînt rus în Rusia, turc în Turcia, spaniol în Spania, unde m-am dus de cîteva ori din pasiune pentru cursele cu tauri, ceea ce a făcut ca *La Revue des Deux Mondes* să mă numească „o fiinţă grasă, jovială şi sîngeroasă". Îmi plăceau nespus catedralele, după chipul şi asemănarea catedralei Notre-Dame de Paris, dar vederea Partenonului m-a lecuit de maladia gotică, dealtminteri nu prea puternică în cazul meu. Am scris despre unele Saloane cam cîte douăzeci de articole aproape în toţi anii de expoziţie, începînd din 1835, şi continui în *Le Moniteur* munca de critic de artă şi de teatru pe care o făceam în *La Presse*. Mi s-au reprezentat cîteva balete la Operă, între care *Giselle* şi *La Péri*, în care Carlotta Grisi şi-a cucerit aripile de dansatoare; la alte teatre, un vodevil, două piese în versuri: *Tricornul vrăjit* şi *Pierrot postum;* la Odeon, prologuri şi discursuri de deschidere. Un al treilea volum de versuri, *Smalţuri şi camei*, a apărut în 1852, în timp ce mă aflam la Constantinopol. Fără a fi romancier de profesie, am confecţionat, lăsînd la o parte nuvelele, vreo douăsprezece romane: *Les Jeunes-France, Domnişoara de Maupin, Fortunio, Şarlatanii nevinovaţi, Militona, Frumoasa Jenny, Jean şi Jeannette, Avatar, Jettatura, Romanul mumiei, Spirite, Căpitanul Fracasse,* care a fost multă vreme scrisoarea de credit a tinereţii mele plătită la maturitate. Nu mai

pun la socoteală o cantitate uriașă de articole despre tot felul de subiecte. În total, cam vreo trei sute de volume, ceea ce face ca toată lumea să mă socoată leneș și să mă întrebe cu ce-mi trec timpul. Iată, cu-adevărat, tot ce știu despre mine.

(*L'Illustration*, 9 martie 1867)

Despre frumosul antic și frumosul modern

Artiștii se plîng adesea de urîțenia civilizației moderne. Dacă ar fi să le dăm crezare, Frumosul, produs al civilizației antice, n-a supraviețuit acesteia și, în afară de scurta perioadă numită Renaștere, care a însemnat o întoarcere la ideile grecești și romane, sentimentul formei ar fi dispărut aproape pe de-a-ntregul din lume.

Nu vrem să intrăm aici în nesfîrșite disertații estetice asupra frumosului, care mai curînd se înțelege decît se demonstrează. Definiția lui Platon ne e de ajuns: Frumosul e splendoarea adevărului.

Civilizația, născută în India, a străbătut Egiptul și s-a fixat în Grecia. La început s-a manifestat printr-un simbolism monstruos și multiplu, care apoi a căpătat o rigiditate hieratică și a fost modelat în tiparele gustului de către poporul eminamente artist al elenilor.

Civilizația a operat ca și natura, care merge totdeauna de la complicat la simplu, de la diform la frumos. Ideea unui zeu cu trompă de elefant, cu brațe de polip precede Jupiterul lui Fidias, așa cum mamutul precede calul.

Economie a materiei, armonie a liniilor — iată scopul pe care şi-l propune perfecţiunea. A face mult din puţin, acesta-i visul naturii şi trebuie să fie şi acela al artei.

Antichitatea greacă şi latină, cu politeismul ei antropomorfic, a avut în cel mai înalt grad sentimentul formei; corpul uman, învelişul sub care erau prezentaţi zeii, a fost obiectul unui adevărat cult; arta statuară a atins cel mai înalt grad de splendoare şi, sub raportul acesta, se poate spune, spre ruşinea progresului, că de mai bine de două mii de ani arta n-a avansat cu un pas.

Mulţi găsesc chiar că a dat înapoi.

Şi acum, să fie oare adevărat că, din punct de vedere al frumosului, perioada modernă e inferioară celei antice, aşa cum se susţine, şi, admiţînd că ar fi aşa, care să fie cauza acestei degenerescenţe?

Substituirea ideilor creştine celor păgîne ni se pare a fi cel dintîi motiv al acestei degradări a formei.

Odinioară, corpul uman, propus drept prototip al frumosului, drept efort suprem al configuraţiilor materiei, slujea ca ideal modelator al concepţiilor artistice. Într-adevăr, mintea nu-şi poate închipui formă mai desăvîrşită decît aceea a omului. Grecii au redus totul la acest prototip care, sub dalta lor, a luat proporţiile cele mai armonioase: arhitectura, ceramica aminteau de liniile corpului uman, astfel încît poetul poate spune despre Propilee că, pe profilul lor, înflorea:

Ceva frumos, precum un zîmbet omenesc

Coloanele Partenonului oferă mîngîierilor privirii graţioasele unduiri ale unui trup de tînără fecioară, pe cînd amforele te duc cu gîndul, datorită torţelor, la braţele femeilor ridicate deasupra capului, pentru a-şi desface părul sau a susţine vreun coş. Meritul grecilor în poezie, ca şi în toate artele, este acela de a fi păstrat totdeauna proporţiile omeneşti. Năzuind spre acest
35 ideal, cel mai pur şi cel mai sigur din toate, au

ajuns repede la frumusețe, făcînd din materie un lucru cu-adevărat dumnezeiesc.

Creștinismul, plămădit din doctrine eseniene și ebraice, a fost departe de-a resimți pentru formă dragostea aceasta pătimașă. Ebreii, precum se știe, interzic imaginile — adică artele plastice — sub pretext că duc spre idolatrie, iar în cadrul creștinismului elementul ebraic e cu mult mai considerabil decît s-ar crede; primii creștini au fost aproape toți iconoclaști, iar faptele de vitejie ale martirilor încep aproape totdeauna prin spargerea vreunei statui de-a Venerei sau a lui Apollo.

Și totuși, în Catacombe, se pot vedea fresce și mozaicuri creștine care împrumută, deși cu stîngăcie, pentru a reprezenta noile simboluri, procedeele tradiționale ale artei antice; dar pe măsură ce trece timpul, atitudinile devin rigide, formele barbare, arta piere.

Observați că am spus creștinismul, și nu catolicismul. Distincția e necesară. Pentru doctrina aceasta din urmă, corpul omenesc nu numai că nu mai constituie idealul, ci întruchipează de-a dreptul dușmanul. Departe de a-l exalta și a-l preamări, e înjosit, umilit, torturat, ucis. Era un palat și e prefăcut într-o temniță. Sufletul, ce se manifesta cu blîndețe sub această frumoasă formă, se zbuciumă și-ar voi s-o azvîrle, ca pe tunica otrăvită a Dejanirei.

Pedeapsa avea să urmeze curînd după aceste ocări aduse statuii lui Adam, plămădită de înseși mîinile lui Dumnezeu, ca întruchipare a frumuseții și-a armoniei; urîțenia cotropește lumea dimpreună cu barbaria.

Concepțiile despre arte, dacă poate fi dată această denumire unor produse confuze ce nu erau diriguite de nici o estetică, n-au fost altceva decît niște încropeli ascultînd de necesitățile mediilor ambiante. O noapte adîncă apăsa asupra umanității.

Bătălia aceasta înverșunată dusă asupra cărnii, scuzată poate la început de reacția împotriva senzualismului, a dat o lovitură de moarte arte-

lor plastice. Din fericire, catolicismul a venit în ajutorul frumuseții sacrificate, acoperind cu minunate podoabe goliciunea doctrinei evanghelice. Au fost reluate tradițiile Greciei iar politeismul a împrumutat cultului formele-i grațioase: corpul uman, într-anumite condiții prea puțin stricte, a fost scos de sub anatemă, și atunci a avut loc acea mare mișcare a Renașterii, căreia i s-a opus numaidecît, de către Reformă, vechiul spirit iudaic, ura față de imagini, față de frumusețe și lux.

Catolicismul păgîn al Renașterii oferea condițiile cele mai favorabile artei. Spiritul, sigur de-acum înainte de el însuși, nu mai nutrea față de materie vechea lui ură temătoare: oamenii au îndrăznit să asculte cîntecul privighetorii și să respire mireasma trandafirului, fără teama de-a vedea sticlind în frunziș ochii diavolului și încolăcindu-și împrejurul trunchiului copacilor coada îmbîrligată. Dumnezeu-Tatăl a devenit maiestuos precum Jupiter tunătorul; Christos a împrumutat formele lui Apollo Pytianul iar Fecioara Maria, stînd deasupra globului ei azuriu și avînd cornul lunii sub picior, a devenit la fel de frumoasă și mai înduioșetoare încă decît Venus. Nicicînd suflet și trup nu s-au însoțit în proporții mai fericite. Aduse la acest tipar suprem al frumuseții morale strălucind în frumusețea fizică, creațiile plastice au cunoscut o dezvoltare prodigioasă. Un gust nespus de rafinat înalță totul; meșteșugurile au devenit arte iar artele poezii.

Dar curînd doctrina Reformei, adică negarea substituită afirmației, a oprit această minunată înflorire, această minunată afirmare a speței omenești.

De la începutul lumii, dualitatea amintită se află pe picior de război, cu sorți diferiți de izbîndă, întronînd cînd epoci de splendoare, cînd de barbarie artistică. Totdeauna au existat anume spirite sărace, despuiate, predispuse la abstracții meticuloase pe care le șochează orice manifestare a artei și care urăsc ca pe niște dușmani personali forma și culoarea. Tendința aceasta, ce și-a

avut reprezentanţii ei în toate secolele, se poate exprima simbolic într-un mod foarte pe înţeles prin diferenţa dintre un templu protestant şi o biserică catolică, şi prin aceea dintre haina cenuşie a unui quaker şi mantia de brocart aurit a unui patrician din Veneţia pictat de Paolo Veronese.

Şi, nu trebuie s-o ascundem, cu toate că sîntem catolici cu numele, spiritul protestant a biruit. Doctrina sa burgheză, econoamă şi cîrcotaşă, se potriveşte de minune cu sentimentele pizmaşe ale vremii noastre. Teama faţă de cercetarea critică şi absenţa autorităţii au frînat nespus dezvoltarea exterioară a civilizaţiei. N-au mai existat decît splendori înăbuşite, lux ascuns, magnificenţă ipocrită în care se făcea mai mult caz de valoare decît de frumuseţe, de estimarea în preţ decît de efectul artistic. Faţadele monumentale au dispărut; palatele au devenit case, iar îmbrăcămintea s-a apropiat pe cît posibil de dominou: din consideraţie faţă de pizma generală, fiecare a arborat fracul negru şi paltonul sac.

Frumuseţea a fost sacrificată invidiei.

Urîcioşii au inventat întru folosinţa nerozilor un cuvînt mare — utilul — şi, mai semeţi decît poetul latin, n-au vrut să-i alăture şi frumosul.

Şi apoi, noile nevoi zămislite de civilizaţie au produs o mulţime de obiecte noi, cu forme neprevăzute, pe care arta n-a avut timpul să le idealizeze: epoca modernă, care datează cu-adevărat de la descoperirea tiparului, a pulberii şi a vaporilor, e încă foarte tînără; abia îşi cunoaşte forţele de care se foloseşte: mecanismele ei descărnate lasă să i se vadă rotiţele lăuntrice. Viaţa noastră se petrece între inveţii în stare de schiţă ori de schelet.

Închipuiţi-vă nişte oameni jupuiţi, care s-ar plimba sîngerînzi pe stradă, plini de artere negre şi de vine albastre, cu carnea roşie, cu reţelele de nervi şi muşchii tresărindu-le — nimic mai groaznic. Ei bine, civilizaţia, sub raport plastic, oferă exact *acelaşi spectacol:* oasele, pîrghiile necesare sînt la locul lor, dar carnea şi pielea lipsesc, în

consecinţă forma e absentă. Nu vezi decît unghiuri drepte, linii ţepene şi stîngace, cotituri diforme, angrenaje dinţate, mişcări automate, o activitate glacială ce înspăimîntă, ca un mort galvanizat ce-ar mişca.

Trebuie ca arta să dea epidermă civilizaţiei, ca pictorul şi sculptorul să desăvîrşească opera mecanicului.

Civilizaţia nu se sustrage frumuseţii; ci aşteaptă ca arta să-i înveselească schelăria şi armătura cu veşminte alese şi graţioase.

Lucru posibil şi chiar uşor.

Ar fi fost şi înfăptuit pînă acum, dacă poeţii, arhitecţii, sculptorii şi pictorii nu s-ar îndărătnici să-şi afle idealul în concepţiile trecutului, respinşi fiind de un limbaj arid, de aspecte nefericite şi de forme josnice: din nefericire, au abandonat civilizaţia pe mîna vodeviliştilor, a zidarilor, a industriaşilor şi a fabricanţilor de vopsele. Gustul domnilor croitori înfloreşte în chip vădit. Modistele sînt cele care hotărăsc culorile iar nu un Delacroix ori un Diaz.

Ceea ce voim să facem sub titlul de *Plastica civilizaţiei* e munca pe care artiştii au dispreţuit-o pînă în prezent, aceea de a aplica o formă frumoasă unui obiect confortabil, prozaic sau vulgar.

E de la sine înţeles că noi acceptăm civilizaţia aşa cum e, cu căile ei ferate, vapoarele cu aburi, maşinile, invenţiile englezeşti, caloriferele, coşurile de fabrică şi tot utilajul ei, despre care pînă acum s-a crezut a fi potrivnic pitorescului.

Ne cerem iertare pentru preambulul acesta pe care editorul îl va găsi poate prea lung; deşi nu conţine decît începuturi de idei, era indispensabil. Lumea de marmură albă şi azur ce se numeşte arta antică poate fi rostogolită pe sfera timpului de către o lume nouă, strălucind toată de oţel şi de gaz, la fel de frumoasă în activitatea sa, precum cealaltă în visarea-i senină.

Elemente admirabile sînt aici, la îndemînă, necerînd decît să fie combinate pentru a produce rezultate uimitoare: nu avem pretenţia unei iz-

butite în sarcina copleşitoare pe care o întreprindem; dar vom arăta posibilităţile, vom trezi ideile şi-i vom aduce poate pe calea cea adevărată pe artiştii rătăciţi în urmărirea unui ideal retrospectiv.

Ce-i drept criticăm, dar totdeauna punem lucrul corect alături de greşeală. Negăm şi afirmăm; vom cere socoteală de urîţenia ei pălăriei ca şi locomotivei, palatului şi pantalonilor cu supieuri, şi vom dovedi, deoarece e necesar în vremurile acestea de economie, că urîtul e la fel de scump ca şi frumosul.

(*L'Événement*, 8 august 1848)

DESPRE FRUMOSUL ÎN ARTĂ[1]

Sînt cunoscute *Nuvelele geneveze* ale domnului Töpffer; prin părţile noastre au fost chiar apreciate de o pană mult prea abilă şi prea ingenioasă pentru a mai fi nevoie să revenim asupra lor. *Presbiteriul, Moştenirea, Biblioteca unchiului meu* şi mai cu seamă *Teama* sînt nişte mici capodopere în al căror cuprins Sterne, Xavier de Maistre şi Bernardin de Saint-Pierre se îmbină în mod fericit într-o originalitate de-o savoare întru totul locală; astăzi, îl vom privi pe domnul Töpffer din cu totul alt punct de vedere.

Autorul *Nuvelelor geneveze,* al *Rosei şi Gertrudei,* al *Călătoriei în zigzag* era, precum oricine ştie, director de pensiune, deşi la început îşi încercase norocul în cariera artelor. Atras de pictură printr-o vocaţie sinceră, a renunţat la ea cu foarte mare regret, din pricina vederii sale slabe, dacă nu de tot cel puţin ca profesie propriu-zisă. Nu am văzut nici un tablou de domnul Töpffer, nici un laviu în tuş, ceea ce regretăm mult; dar, deşi nu-i cunoaştem pictura serioasă, degetele noastre au răsfoit la nesfîrşit albumele sale comice unde, într-o suită de simple desene, ne-a

[1] *Reflecţii şi modeste păreri ale unui pictor genevez,* lucrare postumă de domnul Töpffer. (Nota ed. fr.)

Rodolphe Töpffer (1799—1846), pictor şi scriitor elveţian.

perindat prin fața ochilor aventurile domnilor Crépin, Jabot, Vieux-Bois, Cryptogame și ale altor personaje grotești inventate de el. Marele Goethe a binevoit să zîmbească privind fanteziile caraghioase ale caricaturistului genevez, iar micuțele sale caiete litografiate s-au bucurat de un succes european.

E greu de găsit în Franța echivalente pentru a face înțeles talentul domnului Töpffer ca desenator umoristic: n-avem de-a face nici cu finețea elegantă a lui Gavarni, nici cu puterea brutală a lui Daumier, nici cu exagerarea bufă a lui Cham, nici cu caricatura tristă a lui Traviès. Maniera lui s-ar asemăna mai curînd cu cea a englezului Cruikschanck; numai că genevezul posedă mai puțin spirit și mai multă naivitate: se vede că a cercetat foarte atent omuleții desenați de copii cu cărbune pe ziduri, în linii care prin grandoarea și simplitatea lor se apropie de arta etruscă; e chiar subiectul unuia din cele mai încîntătoare capitole ale cărții sale. Trebuie de asemeni să se fi inspirat din bizantinii reproduși în imaginile de la Epinal. Fără îndoială că frumoasele înfățișări ale Henriettei și-ale lui Damon, ale Jidovului rătăcitor, Isaac Laquedem, ale Genovevei de Brabant, ale lui Pyram și Thisbé îi împodobeau muzeul sau cabinetul de lucru. A învățat arta de a-și reda gîndurile fără ca acestea să-și piardă ceva din forța lor, în cîteva trăsături hotărîte, preocuparea față de detaliile anatomice și față de adevărul vieții de zi cu zi netulburînd în vreun fel îndrăzneala-i senină. Iată de ce cîteva din planșele sale au putut fi puse alături de vinietele ce împodobeau vechea ediție a *Diavolului îndrăgostit* de Cazotte[1]; cele mai îngrijite și mai finisate ilustrații ale acesteia n-au putut da uitării mîzgălelile spontane și profund semnificative ale lui Töpffer.

Am insistat un pic, înainte de a ajunge la *Reflecțiile și modestele păreri,* asupra caracteristicii

[1] *Jacques Cazotte* (1719—1792), scriitor francez, autor al unei opere în care elementul fantastic este caracteristic. *Diavolul îndrăgostit* datează din 1772.

desenului domnului Töpffer, cel puțin în măsura în care poate fi bănuit după caietele de caricaturi făcute în peniță, cu scopul de-a încînta timpul tihnit al serilor de iarnă și a stîrni veselia într-un cadru intim. Artistul dorea, pe cît îi stătea în putință, ca între gînd și realizarea acestuia să atenueze sau să suprime mijlocul prin care-l reda; găsește, și pe bună dreptate, că imaginea soldatului mîzgălit de școlar — unde curelăraia, epoleții, nasturii de la uniformă sînt reprezentați într-un fel aproape hieroglific — e superioară războinicului roman grijuliu umbrit de către ucenicul de pictor după doi ani de studiu în atelier. În mîzgăleala informă cu cărbune, ideea de soldat izbucnește cu mult mai multă forță decît ideea de războinic în desenul finisat cu meșteșug. Dacă și-ar fi continuat studiile pitorești, domnul Töpffer ar fi căutat cu siguranță maniera naivă, deoarece, deși aceasta este sau pare a fi mai mult decît orice altceva un dar înnăscut, poate fi cultivată totuși și apărată de stricăciune ca o plantă prețioasă, cu toate că răsare singură, dacă i se dau îngrijiri delicate.

Reflecțiile și modestele păreri ale unui pictor genevez trebuiau să fie la origine un tratat asupra laviului în tuș; dar autorul, după terminarea primei cărți, și-a dat seama că nu era vorba într-însa nici de laviu, nici de tuș, ceea ce nu-i mare nenorocire. Într-adevăr, ce motiv ar avea un scriitor de capricii să-și stingherească fantezia, pentru puținul avantaj de-a face ca opera să fie pe potriva titlului?

Domnul Töpffer debutează printr-un capitol asupra celui de-al șaselea simț, deoarece, în afară de pipăit, auz, văz, miros, există o percepție a lucrurilor naturale ce nu se raportează la nici unul din aceste simțuri. Acest al șaselea simț se slujește de celelalte ca de niște sclavi umili: e greu să i se atribuie un loc sigur; poate că în creier își are sălașul, dar cine-ar putea-o spune? Animalele sînt lipsite de el, la fel și mulți dintre oameni, deoarece oamenii se împart în trei categorii: omul vegetativ, omul animal, omul intelectual. Mulți,

 foarte de treabă altminteri, văd natura așa cum

copacul vede cerul ori oaia păşunea; alţii, mai puternici, percep culoarea albastră şi pe cea verde dar fără a trage dintr-asta nici un fel de consecinţă; cîţiva observă deosebirile şi raporturile dintre aceste tonuri şi se aleg de pe urma faptului cu o senzaţie de frumuseţe, cu o idee ce nu există nici în cer, nici pe păşune. Aceştia se bucură de cel de-al şaselea simţ: au bosa (fără a fi şi cocoşaţi[1]), posedă ceea ce Boileau numea influenţa secretă.

Dacă nu aveţi bosa aceasta, căutaţi-vă o meserie cinstită, vreo ocupaţie bănoasă; dar, credeţi-mă, rogu-vă, nu vă petreceţi niciodată degetul gros prin gaura paletei, nu vă slujiţi de hîrtie decît pentru a scrie facturi ori chitanţe şi feriţi-vă să vă lăsaţi degetele pe fildeşul unei claviaturi, deoarece nu sînteţi, n-aţi fost şi nu veţi fi nicicînd altceva decît ceea ce studenţii germani numesc un *filistin* iar artiştii francezi un *burghez*. Artele au această admirabilă particularitate ca mintea cea mai lucidă, judecata cea mai dreaptă, însoţite cu erudiţia cea mai cuprinzătoare şi cu munca cea mai îndărătnică să nu slujească la nimic cînd nu posezi cel de-al şaselea simţ. Ceea ce nu vrea să însemne că oamenii înzestraţi nu trebuie să studieze, dar că studiul le e pe deplin inutil celor ce nu sînt înzestraţi. Arta deosebindu-se întru aceasta de ştiinţă, fiecare artist trebuie s-o ia de la capăt. În afara cîtorva procedee materiale neînsemnate, totul trebuie veşnic învăţat şi e necesar ca artistul să-şi înjghebe pe de-a-ntregul propriul său microcosmos. În artă nu există progres: dacă vaporul cu aburi e superior triremei greceşti, Homer nu a fost depăşit, Fidias preţuieşte cît Michelangelo, iar cu acesta din urmă nimeni din vremurile noastre nu se poate măsura. Fiecare poet, fiecare pictor, fiecare sculptor îşi ia taina cu sine; nu lasă reţete. Grundul pînzelor, felul cum manipulează culorile, alegerea penelurilor de care se slujea — iată cam tot ce ne putem însuşi din experienţa sa. Un chimist, un matematician, un astronom preiau

[1] Joc de cuvinte: *la bosse* = bosă, facultate manifestă a unui anume talent, dar şi cocoaşă.

ştiinţa exact din punctul unde iluştrii lor predecesori au lăsat-o, şi o duc, pe cît le-o îngăduie propriul geniu, pînă la un punct, de unde alţii o vor prelua; pe cînd concepţia despre frumos, care pentru a se produce foloseşte formele şi simbolurile exterioare care l-au stimulat, nu este în mod adiţionabil perfectibilă. Orice om care nu are o lume a sa lăuntrică pe care s-o exteriorizeze nu este un artist. Imitaţia este mijlocul nu scopul; de pildă, Rafael e virginal, Rubens senzual, Rembrandt misterios, Ostade rustic. Cel dintîi caută în natură formele ce se apropie cel mai mult de propriu-i tip preconceput; alege cele mai frumoase capete de femei şi de fete, le purifică trăsăturile, le alungeşte ovalul feţei, le subţiază sprîncenele, prelungindu-le spre tîmple, le arcuieşte pleoapele şi buzele pentru a le face să coincidă cu modelul sublim pe care-l poartă înlăuntrul său. Rubens are nevoie de carnaţii mătăsoase, de păr blond, de guri şi obraji îmbujoraţi, de catifele pe care strălucesc jocurile de lumină, de mătăsuri şifonate, de metale azvîrlind săgeţi de foc. Pentru a transpune sărbătoarea neîntreruptă, chermesa regească ce are loc în sufletul lui, împrumută purpura, aurul, marmura, azurul de peste tot unde le întîlneşte. Rembrandt, suflet de gînditor, de avar, de anticar şi de alchimist, ia de la vechile edificii arcadele negre, vitraliile galbene, scările în spirală ce urcă pînă în bolţi şi se pierd în subterane, de la negustorii de vechituri armurile, lăzile cele vechi, vasele de metal cu pereţii plini de bulbucături, veşmintele stranii sau demodate, de la sinagogi — pe rabinii cei mai cheli, cei mai urduroşi, cu feţele cele mai boţite, cei mai sordizi şi mai rîncezi şi, din toate aceste forme îndoielnice, bizare, spăimîntătoare, pe care le cufundă în umbra roşcată a atmosferei sale, îşi făureşte propria-i operă, luminoasă şi întunecoasă, înfăptuindu-şi visele ori mai degrabă coşmarele. Ostade, atunci cînd aşază un flamand lîngă un butoi, ori călare pe o bancă de lemn, ori într-unul din acele interioare în care sentimentul căminului rustic se resimte într-un fel
45 atît de pătrunzător, nu-l copiază pe ţăranul din

faţa lui, deşi uneori pare a-i face portretul, ci-l zugrăveşte potrivit idealului rustic pe care-l poartă în sinea sa. Iată de ce se poate spune că nici o altă fecioară nu întruneşte mai deplin trăsăturile Fecioarei decît o madonă de Rafael, că nicăieri sănătatea nu înfloreşte mai viguros decît la femeile din pînzele lui Rubens; că niciînd vreun alchimist n-a privit cu ochi mai îngrijoraţi, mai sfredelitori, mai profunzi, microcosmosul azvîrlindu-şi lumina pe pereţii chiliei sale decît acest bărbat schiţat din două trăsături de daltă, care dă să se ridice din jilţ, într-una din acele nemaipomenite gravuri în acvaforte de Rembrandt, după cum ţărănoiul cel mai greoi, cel mai grosolan, cel mai din topor, acoperit de zdrenţe întunecate, cel mai pămîntiu şi mai afumat e aproape un orăşean pe lîngă un ţăran de-al lui Ostade. Unde au văzut pictorii aceştia o asemenea fecioară, o asemenea curtezană, un asemenea alchimist şi un ţăran de acest fel?

Din toate astea, nu trebuie trasă concluzia că artistul e numai subiectiv, căci este şi obiectiv: dă şi primeşte în acelaşi timp; chiar dacă tiparul frumuseţii există în mintea sa în ipostază de ideal, artistul ia din natură semnele de care are nevoie pentru a le exprima. Semnele acestea el le transformă: adaugă unele, înlătură altele, după modul gîndirii sale, în aşa fel încît un obiect din realitate, care în mod obişnuit nu ar trezi în nici un fel atenţia, capătă importanţă şi farmec cînd este reprezentat; deoarece sacrificiile şi minciunile pictorului i-au conferit sentiment, pasiune, stil şi frumuseţe. În fiecare zi vedem vaci pe pajişte, poduri căzute în ruină, animale trecînd rîul prin vad — şi nu le dăm nici o atenţie: cum se face că aceleaşi elemente, sub penelul lui Paul Potter, Karel du Jardin, Berghem, ne fac să ne oprim în loc şi ne cuceresc? Oare adevărul imitaţiei e ceea ce admirăm? Cîtuşi de puţin; tablourile cele mai *adevărate* nu au iluzionat niciodată pe nimeni, iar iluzia nu e scopul artei. Căci dacă ar fi aşa, supremaţia capodoperelor ar reprezenta-o tablourile pictate în *trompe-l'oeil*, pe cînd în realitate aces-

faţa lui, deşi uneori pare a-i face portretul, ci-l zugrăveşte potrivit idealului rustic pe care-l poartă în sinea sa. Iată de ce se poate spune că nici o altă fecioară nu întruneşte mai deplin trăsăturile Fecioarei decît o madonă de Rafael, că nicăieri sănătatea nu înfloreşte mai viguros decît la femeile din pînzele lui Rubens; că niciînd vreun alchimist n-a privit cu ochi mai îngrijoraţi, mai sfredelitori, mai profunzi, microcosmosul azvîrlindu-şi lumina pe pereţii chiliei sale decît acest bărbat schiţat din două trăsături de daltă, care dă să se ridice din jilţ, într-una din acele nemaipomenite gravuri în acvaforte de Rembrandt, după cum ţărănoiul cel mai greoi, cel mai grosolan, cel mai din topor, acoperit de zdrenţe întunecate, cel mai pămîntiu şi mai afumat e aproape un orăşean pe lîngă un ţăran de-al lui Ostade. Unde au văzut pictorii aceştia o asemenea fecioară, o asemenea curtezană, un asemenea alchimist şi un ţăran de acest fel?

Din toate astea, nu trebuie trasă concluzia că artistul e numai subiectiv, căci este şi obiectiv: dă şi primeşte în acelaşi timp; chiar dacă tiparul frumuseţii există în mintea sa în ipostază de ideal, artistul ia din natură semnele de care are nevoie pentru a le exprima. Semnele acestea el le transformă: adaugă unele, înlătură altele, după modul gîndirii sale, în aşa fel încît un obiect din realitate, care în mod obişnuit nu ar trezi în nici un fel atenţia, capătă importanţă şi farmec cînd este reprezentat; deoarece sacrificiile şi minciunile pictorului i-au conferit sentiment, pasiune, stil şi frumuseţe. În fiecare zi vedem vaci pe pajişte, poduri căzute în ruină, animale trecînd rîul prin vad — şi nu le dăm nici o atenţie: cum se face că aceleaşi elemente, sub penelul lui Paul Potter, Karel du Jardin, Berghem, ne fac să ne oprim în loc şi ne cuceresc? Oare adevărul imitaţiei e ceea ce admirăm? Cîtuşi de puţin; tablourile cele mai *adevărate* nu au iluzionat niciodată pe nimeni, iar iluzia nu e scopul artei. Căci dacă ar fi aşa, supremaţia capodoperelor ar reprezenta-o tablourile pictate în *trompe-l'oeil*, pe cînd în realitate aces-

tea sînt executate de pictori cît se poate de mediocri, cu o certitudine matematică. Dioramele, panoramele, navaloramele au produs, în genul acesta, efecte minunate, cu toate că pînzele unor Peter Neef, Van de Velde şi Backuysen nu înşală pe nimeni nici un minut iar ei au rămas maeştrii redării interiorului, ai perspectivelor arhitecturale şi ai marinelor.

Pictura nu este, aşa cum s-ar putea crede la prima vedere, o artă a imitaţiei, cu toate că domeniul ei pare a se mărgini la reprezentarea lucrurilor exterioare: pictorul poartă tabloul în el însuşi şi, între natură şi el, pînza slujeşte drept intermediar. Cînd vrea să facă un peisaj, nu dorinţa de a copia cutare copac, cutare stîncă ori cutare orizont îl îmboldeşte, ci nostalgia după un anume vis de prospeţime agrestă, de tihnă cîmpenească, de melancolie tandră, de armonie senină, de frumuseţe ideală — şi pe care încearcă să le traducă în limbajul ce-i este propriu. Chiar dacă se supune constrîngerii de a reprezenta o privelişte cu exactitate, gîndirea sa personală nu va înceta însă să-şi manifeste sensibilitatea în tot acest timp: dacă e tristă, va întuneca natura cea mai veselă; dacă e veselă, va şti să afle flori pînă şi în pămîntul cel mai nisipos şi mai sterp; va picta propriul său suflet prin mijlocirea unui peisaj cu pădure, cu lac sau cu munte. Tocmai acest sentiment al frumosului preconceput inspiră sculptorului o statuie, poetului o eglogă, muzicianului o simfonie; fiecare caută să reprezinte, prin mijloacele sale personale, visarea, aspiraţia, neliniştea, îngrijorarea aceasta sublimă care prilejuiesc adevăratului artist preştiinţa şi dorinţa de frumos.

Dar iată-ne foarte departe de laviul în tuş; deşi s-ar cădea să vorbim puţintel şi despre el. Tuşul se deosebeşte prin structura sa care e limpede şi strălucitoare, prin fineţea materiei, prin extrema ei duritate şi printr-o divizibilitate greu de închipuit; nici un alt *atrament* nu poate oferi o gamă de nuanţe mai întinsă. Sepia, bistrul, care încîntă mai întîi prin tentele lor calde şi roşcate, sînt grosolane pe lîngă griurile fine şi negrurile intense

ale tuşului; rezistaţi ispitei vulgare a sepiei şi a bistrului şi veţi fi răsplătiţi. Laviurile dumneavoastră, în tonuri mai reci, vor avea mai multă delicateţe şi uşurinţă; evitaţi mai ales desenul subţiratic, lins, minuţiozitatea plină de răbdare, pensuliţele cu fire subţirele, altminteri veţi face desene de domnişoară, lipsite de anvergură şi de forţă; luaţi o pensulă al cărei vîrf să fie fin, dar al cărei corp să facă puţină burtă, care să poată reţine în pîntecu-i picătura încărcată de materie colorantă şi care să producă o tentă proaspătă de prima dată; cît priveşte hîrtia, chestiunea e gravă: trebuie lăsat deoparte orice spirit naţionalist şi cumpărată hîrtie englezească, fie că sînteţi elveţian, german, spaniol sau francez. Să fie neapărat hîrtie Wattman! Lăsaţi hîrtia de guaşă măscăricilor care-şi caută efectele în năclăieli de negru, în alburi zgîriate, în tuşe zgrunţuroase ce lasă dîră.

Aici domnul Töpffer face o drăgălaşă digresiune sentimentală despre diversele grade de ataşament pe care le poate inspira omului obiectele însufleţite de care acesta se slujeşte. Pensula chinezească pentru tuş, acoperită cum e de desene aurite, dragoni albaştri şi ideograme enigmatice pentru noi, prin durata, uniformitatea serviciului ce ni-l face, prin complezenţa cu care se lasă învîrtită în godetă, prin mirosul uşor ambrat ce-l răspîndeşte cînd e încălzită de degete, prin nenumărate alte calităţi tainice şi sigure, inspiră o prietenie amestecată cu stimă; e un tovarăş credincios, pe care-l regăseşti mereu aidoma celui pe care l-ai lăsat: serios, liniştit, neranchiunos, ţinîndu-ţi la dispoziţie, ca şi cum l-ai fi părăsit în ajun, toate nuanţele, de la cel mai imperceptibil cenuşiu al perlei pînă la negrul cel mai viguros. Pensula chinezească de tuş va fi dealtminteri toiagul bătrîneţelor dumneavoastră; toate încercările, toate mîzgălelile, toate cavernele de Fingal şi toate clarurile de lună pe care le-aţi executat abia dacă au scurtat-o cu o linie-două; va ţine cît şi dumneavoastră şi chiar mai mult.

Penelul nu-i la fel de sigur: e plin de hazard şi de capricii; astăzi bun, mîine rău, lasă să-i cadă

picătura de apă pe care i-o încredinţezi în cel mai frumos loc al desenului; scuipă, împroaşcă, face bale, îşi lasă unul din peri în mijlocul unei tuşe făcută cu mare simţire, alteori îşi depărtează ca un trădător perii, precum rădăcinile unei măsele scoase, fără a-i putea aduna laolaltă nici apăsîndu-i, nici sprijinindu-i de buza paharului ş-apoi, avem mai multe peneluri; penelul e un favorit, nu un prieten; cînd îl iei, cînd îl azvîrli.

Cît despre hîrtie, ea nu sluje şte decît o singură dată, şi asta spune tot; nu te poţi afla în intimitate cu ea, nu poţi căpăta tabieturi; e pasivă şi nu se asociază întru nimic lucrului dumneavoastră; nu palpită sub mîna cea îndemînatecă, nu se revoltă sub mîna ignorantă, suportă orice, cum zice o vorbă vulgară. Această laşă complezenţă o caracterizează îndeajuns. Hîrtia nu-i vorbeşte deci prin nimic inimii. N-o poţi iubi. În ceea ce ne priveşte, noi mergem mai departe decît domnul Töpffer, căci nutrim faţă de ea aversiunea cea mai hotărîtă. Ce poate fi mai funebru decît o pagină mare, albă, mohorîtă, rece, pusă sinistru pe un pupitru şi pe care trebuie s-o umpli de la un cap la altul cu litere mărunte! Văzînd-o, un fior îi cuprinde pînă şi pe cei mai îndrăzneţi, şi te simţi întristat de moarte. Hîrtia de desen nu cuprinde, ce-i drept, în stepele-i înzăpezite tot atîta melancolie cît hîrtia de scris.

Ajuns aici, domnul Töpffer ia ca temă pentru demonstraţiile sale un măgar pe o pajişte; împărtăşim şi noi gustul pictorului genevez pentru măgar. Asinul său e un asin elveţian, o drăgălaşă făptură rustică, roşcat la culoare, stoic în privinţa firii, deşi epicurean în practică, în clipa cînd se iveşte prilejul de a ronţăi o foaie de varză ori un ciulin; serviabil dar nu servil şi dovedindu-şi la nevoie independenţa la trecerea vadurilor. Noi, care am trăit într-o mare familiaritate cu măgarul spaniol, foarte mîndru de a-l fi purtat pe Sancho Panza, împopoţonat tot cu ciucuri, cu panaşe şi clopoţei, aproape la fel de cinstit ca şi calul, primit la aceeaşi iesle, prieten al familiei şi primind pe pielea-i lucitoare şi mătăsoasă palmele amicale

ale drăguţelor señoras, noi, care l-am văzut drumeţind triumfător şi mîndru pe cornişele înguste ale sierrelor alături de catîrcile cu valtrapuri tărcate şi alături de caii anadaluzi, soţii şi tovarăşii săi, găsim poate că măgarul domnului Töpffer e un picuţ cam năpîrlit, cam sărăcuţ, cam puţintel; dar aşa cum e, tot are farmec. Urechile-i zvîcninde stau aplecate cu oarecare melancolie, ochiul îi este visător, iar smocul cel alb de sub pîntec produce un efect minunat.

Domnul Töpffer se aşază dinaintea cinstitului patruped şi obţine o primă imagine printr-un simplu lineament. Abia am început şi iată-ne în plină falsitate. Începutul artei e o minciună, pentru că în natură nu există linii. Conturele se întrepătrund unele cu altele, linia nu există, şi totuşi cum altfel să delimitezi locul ocupat de un obiect, într-un anume spaţiu, fără acest util auxiliar? Cu o simplă linie trasă de la spinare la cap, decupăm conturul măgarului în toate amănuntele: iată urechile şi coada; cu toate că ochii şi nările nu sînt însemnate, nimeni, nici măcar un copil de trei ani, n-ar putea spune că nu recunoaşte un ciuş-ciuş în traseul acesta elementar; cîteva linii interioare vor indica aceste amănunte precum şi coastele ieşite în afară, ca şi muşchii ce vor da un profil oarecare. Iată cel dintîi pas al artei; apoi, colorînd cu tuş mai mult sau mai puţin compact porţiunile neluminate de soare, se obţine modeleul, relieful, forma — nu mai rămîne de pus decît culoarea şi asemănarea va fi completă: veţi avea un măgar care, în afară de trăsăturile generale ale rasei sale, va prezenta semnele propriei lui individualităţi, şi chiar ale individualităţii ce indică ziua şi momentul; va fi gînditor, vesel ori mohorît. Acum luaţi douăzeci şi cinci de pictori îndemînateci şi daţi-le acest urecheat drept model, veţi obţine douăzeci şi cinci de urecheaţi cu totul diferiţi unii de alţii. O parte dintre ei îl vor fi făcut cenuşiu, alţii roşcat; cel dintîi îi va fi dat un aer auster, al doilea o înfăţişare ingenuă. Fiecare va fi făcut să iasă în evidenţă firea cea mai în armonie cu talenul său. Dar daţi-i unui sin-

gur pictor să copieze douăzeci şi cinci de măgari diferiţi, şi toate dobitoacele se vor asemăna între ele, ceea ce dovedeşte că pictorii desenează după un model lăuntric, căruia îi subordonează formele modelului exterior.

Animalele sînt oare în stare să înţeleagă pictura? O pisică, văzîndu-se într-o oglindă, începe să se joace cu imaginea ei, pe care-o ia drept o altă pisică; dar mişcarea completează iluzia. Într-o pictură foarte bine executată, expusă şi iluminată aşa cum trebuie, s-ar recunoaşte însă? Lucrul e ceva mai îndoielnic, în ciuda rarelor exemple ce-ar putea fi invocate; neîndoielnic însă că nu s-ar recunoaşte într-o simplă linie, şi zadarnic i-am înfăţişa celei mai inteligente pisici, chiar şi pisicii Murr[1], o foaie de hîrtie pe care s-ar afla trasată propria-i imagine: nu se va recunoaşte, în timp ce ţăranul cel mai îngust la minte, copilul cel mai puţin atent, sălbaticul cel mai îndobitocit nu va ezita nici o clipă. Mylord, celebrul buldog al lui Godefroy Jadin, lătra, ce-i drept, cu furie în faţă chipului lui zugrăvit de stăpînul său, încercînd să muşte pînza; dar Mylord era un cîine literat, crescut printre artişti şi poeţi, şi ajuns, datorită acestei societăţi, o fiinţă aproape umană.

Şi totuşi, linia, deşi e ceva abstract, o pură convenţie, sau poate tocmai din cauza asta, mulţumeşte pînă şi pretenţiile cele mai elevate, cele mai nobile exigenţe ale artei. Daţi-i lui Michelangelo o bucată de cărbune şi un colţ de zid, şi din cîteva trăsături va face să se nască în dumneavoastră ideea de frumos, de grandios, de sublim, într-un fel atît de pregnant, încît nimic nu va putea şterge impresia lăsată de această mîzgăleală. Acelaşi mare artist, nici cu un tablou terminat, nu va obţine efecte mai mari. Între gîndirea sa şi public, nu s-a aflat decît cel mai indispensabil semn grafic, iar această simplă linie v-a introdus în lumea gigantică, printre făpturile supraumane care populează sufletul pictorului.

---

[1] Din povestirea fantastică, avînd acelaşi titlu, de E.T.A. Hoffmann.

Din aceste observaţii, domnul Töpffer trage o concluzie ce ne pare a nu fi îndreptăţită, anume că linia e mai presus de orice şi, cu cît arta se ridică mai sus, cu atît simte mai puţin nevoia efectului şi a culorii. Fără îndoială că se poate, prin simplul intermediu al desenului, să se realizeze concepţiile cele mai alese şi mai poetice şi, prin nimic altceva decît resursele grizaiului şi ale gravurii, acesta să producă impresia de frumos. După părerea domnului Töpffer, pe măsură ce arta se îndepărtează de scopul său sever, e silită să recurgă la procedee cu atît mai materiale şi mai complexe. Dacă o fecioară de Rafael, o sibilă de Michelangelo pot, prin noblețea liniilor lor, să se lipsească de prestigiul culorii, scenele familiare, personajele de o natură mai puţin înaltă au nevoie de ajutorul acesteia. După cum nici peisajul nu se poate lipsi de ea, deoarece nu poate exista decît prin varietatea nuanţelor, a contrastelor de umbră şi lumină, toate acestea necesitînd intervenţia paletei. Desenul unui peisaj nu are aceeaşi rigoare ca acela al unei figuri: un trunchi de copac se poate apleca spre dreapta sau spre stînga, o stîncă poate avea cutare sau cutare crăpături, un smoc de frunze poate fi introdus mai sus sau mai jos; linia este aşadar aici mai puţin importantă. Nu împărtăşim întocmai convingerile domnului Töpffer, cărora el însuşi le impune ici şi colo restricţii judicioase; anatomia peisajului are legi mai puţin vizibile decît anatomia corpului omenesc, dar la fel de riguroase. Nu întîmplarea face ca trunchiurile copacilor să fie aplecate ori drepte, şi nu e indiferent dacă îndrepţi o ramură într-o parte ori într-alta; fiecare plantă are felul ei deosebit de-a sta, ale cărui taine trebuie să le pătrunzi, iar cît priveşte convingerea că frumuseţea unui peisaj nu poate fi exprimată decît printr-o simplă asociere de linii, la fel ca şi cea a unei zeiţe sau madone, dacă domnul Töpffer ar fi putut vedea desenele executate în peniţă şi în creion de domnii Aligny, Bertin, Corot, Bellel, ar fi înţeles că idealul unui copac poate fi redat prin mijloacele cele mai sobre şi mai elementare.

Desigur, culoarea are nevoie de desen şi nici nu se poate concepe că ar exista fără el. Nuanţele, pentru a putea să se etaleze, au nevoie de o delimitare oarecare. Chiar dacă accedem la corpuri prin *ambianţa* în care acestea se află şi chiar dacă se evită orice fel de linie, tot se ajunge la un desen ascuns, însă la fel de real, consecinţă din care nu rezultă, după părerea noastră, nici un fel de inferioritate pentru culoare. Desenul e melodia, culoarea e armonia: fie-ne îngăduită comparaţia aceasta împrumutată de la o altă artă. Melodia poate foarte bine să existe independent de armonie, ce-i drept, dar de cîte prodigioase bogăţii de nuanţe, de ce forţă a efectului n-am fi privaţi, suprimînd-o pe aceasta din urmă! Ideea de frumos se redă tot atît de bine printr-o alegere a nuanţelor ca şi printr-o alegere de linii. Atunci cînd Paolo Veronese înalţă într-un cer albastru-turcoaz coloana albă a unui portic, atunci cînd Rubens pune o tentă roză pe un obraz cenuşiu-argintat, veneţianul şi flamandul exprimă la fel de limpede ideea lor de eleganţă, de frumuseţe şi de splendoare, ca şi Rafael îmbrăţişînd conturele Fornarinei.

În sprijinul părerii sale, domnul Töpffer, întorcîndu-se la pictura antică, susţine că aceasta trebuie să fi strălucit mai curînd prin perfecţiunea desenului decît prin măiestria coloritului. Nu ne-a rămas nimic de la Apelles, de la Parrasios, de la Timante, de la Polynot, de la Zeuxis. Timpul nemilos a făcut să cadă, aşa cum pulberea cade de pe aripa unui fulture, aceste opere sublime, din care numai faima a ajuns pînă la noi; tabletele din lemn de laryx, pereţii din marmură pe care-i acopereau au dispărut. Abia mai găsim în Pliniu şi în alţi autori vechi cîteva indicaţii despre procedeele de care se slujeau artiştii celebri. Fără descoperirile de la Herculanum şi Pompei, am fi rămas la stadiul simplelor presupuneri; din nefericire, frescele scoase la iveală în cele două cetăţi-mumie sînt opere de simplă decoraţie, executate de artişti inferiori: cu toate acestea, putem, după ele, să ne facem o idee justă despre ceea ce era pic-

tura grecilor şi a romanilor. Statuile lăsate de antichitate nu ne îngăduie să ne îndoim nici o clipă de înălţimea la care arta ajunsese sub domnia politeismului şi a unei religii antropomorfe; pictura e prea intim legată de sora ei sculptura statuară, pentru a nu păşi alături de ea, cu acelaşi pas: o epocă ce produce mari sculptori produce de asemenea şi pictori buni. Cei vechi nu cunoşteau pictura în ulei, pictau *a fresco*, în tempera şi encaustică; prin aceste mijloace, se poate ajunge la rezultate mulţumitoare. Noi nu credem, precum domnul Töpffer, că tablourile lui Apelles străluceau numai prin compoziţie, stil şi puritatea desenului: trebuie să fi avut o culoare deschisă, luminoasă, liniştită, localizate puternic şi cu simplitate, de-o armonie solidă şi mată, ca pînzele deschise ale lui Tiţian. Campaspe[1] a lui Apelles semăna neîndoielnic cu stăpîna inimii lui Vecelli[2] în ceea ce priveşte tonul şi efectul. Coloritul nu constă, cum prea adesea se crede, în întrebuinţarea verdelui, a albastrului, a roşului, în nuanţe aprinse, ci în însăşi gama coloristică urmată de la un capăt la altul, în armonia ansamblului. În acest sens se poate spune despre greci că erau colorişti, şi se vede, după verniul pe care Apelles îl aplica picturilor sale pentru a da transparenţă părţilor întunecate şi austeritate nuanţelor prea stridente, cîtă importanţă dădeau acestei părţi a artei. Dealtfel, cum am putea crede că grecii nu aveau sentimentul culorii, de vreme ce arhitectura lor era policromă, iar pe de altă parte îşi colorau şi îşi aureau statuile?

Să dăm coloritului locul ce i se cuvine. Desenul, relieful, culoarea alcătuiesc trinitatea cea mai pitorească. Culoarea are o asemenea importanţă şi se leagă într-atît de celelalte părţi ale artei, încît se face simţită pînă şi în gravuri, pînă şi în laviuri. Oare nu auziţi în fiecare zi pe cîte un sculptor zicînd, în timp ce se află în faţa unei

---

[1] *Campaspe* sau *Pancaste*, curtezană din Efes, iubita lui Alexandru cel Mare şi modelul lui Apelles, de care acesta s-a îndrăgostit.

[2] Adică Tiţian (Tiziano Vecelli).

statui albă toată: ce păr puternic colorat are! sau alte expresii asemănătoare.

Cuvîntul statuie să ne slujească drept trecere pentru a dezbate împreună cu domnul Töpffer problema artei statuare. Sculptorul ia din lumea reală o masă de argilă şi un bloc de marmură pentru a-şi manifesta felul său de a înţelege frumosul. Praxitele are propriul său vis de frumuseţe, de dragoste şi armonie şi o zămisleşte pe Venera sa. Folosindu-se de marmură, această materie rece, nobilă şi înzăpezită, va trebui să-i redea supleţea şi căldura vieţii, va trebui să silească piatra cea îndărătnică să cedeze capriciilor gîndirii sale. Femeia, zeiţa se desprinde încet din bloc. Toată lumea o admiră, în ciuda faptului că are ochii albi, păr incolor, şi se îndepărtează de realitate cu întreaga distanţă ce există între ideal şi adevăr. Cine ar putea găsi neverosimilă paloarea sa strălucitoare şi pură? Cine s-ar gîndi să-i pretindă — cel puţin în zilele noastre, deoarece anticii îşi colorau statuile — roşu pe obraji şi pe buze, pupilele însemnate, negrul părului şi al sprîncenelor, culori care fac ca figurile de ceară să se asemene cu nişte fantome derizorii? Arta nu are aşadar nevoie de adevăr absolut, ci numai de adevăr relativ, de vreme ce o bucată de marmură cioplită, care nu reproduce aidoma aspectul modelului, stîrneşte atunci cînd sufletul unui mare artist a încălzit-o cu propria-i flacără, dragostea, entuziasmul, admiraţia. Cît despre această Venus, cea lustruită de sărutările secolelor, şi care nouă ni se pare de o frumuseţe desăvîrşită, nu încape îndoială că Praxitele a fost nemulţumit de ea; de nenumărate ori în timp ce lucra la statuie, dalta trebuie să-i fi căzut din mîinile descurajate. Cu ce tipar preconceput compara oare forma aceasta minunată şi de-o perfecţiune ce le întrece pe cele mai frumoase femei, încît să nu fie pe deplin mulţumit? Ce braţe, ce piept, ce umeri putuse vedea în carnaţia cea reală care să fi putut lupta împotriva sublimelor minciuni ale marmurii sale? Şi Rafael, în timp ce-o picta pe Galateea, se plîngea că nu găseşte model mulţumitor; se slujea de-o *anume idee*

ce-o avea în sinea lui. „Duc lipsă de femei frumoase şi de judecători pricepuţi!" îi scria contelui Castiglioni.

Spre deosebire de aceşti oameni mari, artiştii mediocri sînt totdeauna mulţumiţi de operele lor. Oricît de şubred ar fi rezultatul, e la înălţimea concepţiei. Îndemînarea, întîmplarea produc chiar uneori efecte neaşteptate care îi bucură şi îi miră; execuţia întrece aşteptările.

Rămîne aşadar dovedit că pictura, care e considerată o artă a imitaţiei şi care e mai curînd o artă a transformării, acţionează adesea cu atît mai puternic cu cît se îndepărtează de natură. Ceea ce pictorul trebuie să caute înainte de toate este interpretarea iar nu calchierea obiectelor; să redea aparenţa şi nu realitatea.

Un artist de un mare talent, de Laberge, mort acum cîţiva ani, şi-a consumat forţele într-o luptă zadarnică împotriva naturii. Nu voia să picteze nimic convenţional. Dacă făcea un copac, îl copia cu o exactitate supărătoare; fiece frunză era un portret; plesniturile ramurilor mici, rugozităţile, nodurile şi muşchiul de pe trunchi — totul era reprodus mai fidel decît la dagherotip, deoarece pictorul adăuga şi culoarea. Adesea, toamna venea şi alunga frunzele modelului, mai înainte ca Laberge să-şi fi terminat studiul început primăvara. Pentru un ciulin ori un brusture, făcea uneori treizeci-patruzeci de schiţe. În ultimul timp al vieţii, lucra la un tablou reprezntînd-o, pe fundalul unui peisaj, pe Perrette şi oala cu lapte, din fabula lui La Fontaine. Pînă să ajungă să redea laptele răspîndit la picioarele fetei înlăcrimate, cîte ulcioare n-a vărsat pe pămînt, în curtea căsuţei sale de pe bulevardul Sainte-Marie! Pe vremea cînd încă se simţea bine, înălţa dinaintea mărului, a porţiunii de zid ori a plantei pe care voia s-o zugrăvească, o colibă de frunziş ori de paie, unde lucra luni întregi, prăpădind pentru această trudă minuţioasă de pigmeu la fel de multă îndrăzneală şi geniu ca şi un titan, deoarece ambiţia lui Laberge era nici mai mult nici mai puţin decît aceea de-a se substitui naturii; dorea să dobîn-

dească, prin redarea amănunţită a aspectului, infinitul detaliilor, să reproducă efectul lucrurilor văzute atît de departe cît şi de-aproape, să realizeze adevărul absolut. Perspectiva trebuia să se producă prin reculul privitorului iar nu prin sacrificii din partea artistului. Dacă picta un acoperiş de şandrama, la şase paşi distanţă numai acoperişul era perceptibil, iar la un pas fiece olan cu particularităţile lui deosebite, nuanţa specială, spărturile, colţul ciobit, stratul de muşchi. Vederea sa prodigioasă îl slujea în munca aceasta de ceasornicar elveţian, de Prometeu furînd focul din cer. Cînd boala înaintată îl împiedică să mai iasă din casă, a pus să se taie din pădure copaci ce-i erau aduşi la atelier. Ultima lui strădanie a fost o pînză mare de două palme reprezentînd, pe marginea unui şanţ, o oaie păzită de o bătrînă ghemuită pe pămînt. Cei mai preţioşi olandezi sînt nişte Vanloo pe lîngă această operă. Desigur, nimeni n-a fost nicicînd mai bine dăruit pentru pictură decît de Laberge. Am văzut vreo două portrete de el, cu nimic mai prejos decît cele ale lui Holbein. Dar, rătăcit de o metodă falsă, deşi avînd toate aparenţele adevărului, şi-a închis microcosmosul, pictînd după modelul exterior şi nu după cel lăuntric; a respins intuiţia, deducţia, amintirea, neadmiţînd decît imitaţia imediată. Din artist, s-a prefăcut în oglindă. Şi, lucru ciudat! în ciuda acestei scrupulozităţi nemaiauzite, a fidelităţii sale uimitoare, peisajele sale, întru totul adevărate, nu păreau mai presus decît cele ale unor Jules Dupré, Cabat, Flers, unde efectul înlocuieşte realitatea; deoarece artiştii aceştia adaugă la adevărul relativ propria lor inteligenţă, sentimentele personale, încît, ceea ce lipseşte în exactitatea detaliului, e din belşug compensat de sinceritatea ansamblului.

Simpla imitare a naturii, aşa cum a dovedit-o exemplul acestui nefericit de Laberge, pierdut pe o cale care la prima vedere s-ar părea că nu prezintă pericole, nu trebuie aşadar să fie scopul artistului. Atunci care să fie acest scop? Frumosul? Dar ce e frumosul? Iată o chestiune foarte com-
 plexă, foarte absconsă, foarte dificilă şi despre

care s-ar putea scrie tomuri întregi, fără să fim întrucîtva mai lămuriţi. Deoarece chestiunea aceasta nu e prea limpede nici cînd e vorba de frumosul în literatură şi cu atît mai puţin cînd e vorba de frumosul în artele plastice. Deşi nu de definiţii ducem lipsă.

Frumosul există în el însuşi sau în mod relativ? O floare e frumoasă prin virtualitatea ei proprie sau numai pentru că ni se pare astfel? Calitatea estetică a lucrurilor, din punctul de vedere al frumosului este, după Kant, cît se poate de subiectivă, ceea ce înseamnă că lucrurile nu sînt cu-adevărat frumoase, ci că numai ni se par frumoase, în virtutea legilor spiritului nostru. Desigur, nu poate fi decît o idee nobilă şi mare ideea care consideră că frumosul e rezultanta conformităţii inteligenţelor umane, asigurîndu-i astfel un caracter universal, imuabil; dar un principiu afirmat astfel nu duce oare la negarea realităţii, reducînd-o numai la nişte simple aparenţe? Idealismul acesta nezăgăzuit nu suprimă cu prea mare hotărîre lumea materială? Altă întrebare: Frumosul din artă e acelaşi cu frumosul din natură? Stejarul acesta e la fel de frumos în pădure, ca şi în tablou? Uneori e mai frumos în tablou, deoarece în pădure nici nu e băgat în seamă; şi asta încă nu e tot: iată un stejar minunat, viguros, cu un frunziş bogat demn de Dodone[1] şi de pădurile druidice; şi iată un altul cu trunchiul strîmb şi brăzdat de plesnituri, cu creştetul retezat de fulger, cu crengile rupte şi aducînd a cioturi de schilod, un stejar bondoc, cum spune domnul Töpffer; ei bine! dacă e reprodus de un penel îndemînatic, va fi preferat celui dintîi de numeroşi amatori de artă. Şi, totuşi, se poate oare spune că frumuseţea unui stejar e să fie strîmb, despicat, cu crengile apucînd-o care încotro şi pline de rugozităţi diforme, pe jumătate desfrunzit sau acoperit de-un frunziş hă-

[1] Localitate din Epir, în Grecia antică, celebră prin templul şi oracolul ei. Unul din procedeele de divinaţie era ascultarea şoaptelor vîntului prin frunzişul stejarilor sacri, prin care Zeus îşi făcea ştiută voinţa.

cuit, pîrjolit? Desigur, nimic mai departe de ideea unui copac frumos decît asemenea caracteristici: dar pictorul, printr-un desen energic, un stil viguros, o tuşă aspră, va face ca ciotul acesta răsucit să exprime gînduri legate de bătrîneţe, de maiestate, de singurătate şi de melancolie. Dacă va voi să sperie, se va pricepe să-i dea copacului un profil oarecum uman, o atitudine de nălucă; în ciuda elementelor diformităţii, va ajunge la frumos prin pitoresc şi psihologic. Aşa se face că îngrozitoarele picturi ale lui Spagnoletto, reprezentînd martiri spintecaţi ori cerşetori în zdrenţe, sînt la fel de frumoase şi chiar mai frumoase decît pînzele lui Guido ori Albano, în care mitologia rîde în subiecte graţioase şi-n care nu vezi decît femei cu carnaţia ca zăpada pe pajişti de smarald, decît amoraşi rozalii în nişte ceruri de culoarea ultramarinului; şi tot astfel unele versuri de Virgiliu ce descriu o epizotie şi moartea unui taur care varsă flăcări şi sînge negru amestecate cu puroi şi cu spumă, au toată frumuseţea pretinsă de artă, preţuind tot pe-atît cît şi proaspăta şi înverzita poezie a văii Tempé[1] sau a Galateei fugind să se-ascundă în sălcii.

Toate acestea ne duc drept spre faimoasa formulă a artei pentru artă pe care domnul Töpffer n-a înţeles-o cîtuşi de puţin şi pe care o declară absurdă. „Artă pentru artă, strigă el plin de indignare, e ca şi cum ai spune: forma pentru formă, mijlocul pentru mijloc." În doctrina bine înţeleasă a artei pentru artă, subiectele, oricare ar fi ele, nu contează, preţuind numai prin idealul, sentimentul şi stilul pe care fiece artist ştie să-l pună în ele. Cînd ceva mai departe domnul Töpffer îi laudă pe Shakespeare şi pe Molière de-a fi fost în acelaşi timp obiectivi şi subiectivi şi de-a se fi îndreptat liber spre căutarea estetică a frumosului, în timp ce pe de altă parte îl blamează pe Voltaire pentru faptul că a pus poezia în slujba unor proiecte şi planuri anume, nu-şi dă seama că face toc-

[1] Valea de la vărsarea fluviului Peneu, în Tessalia.

mai elogiul doctrinei pe care o declară nesăbuită. Arta pentru artă înseamnă, pentru adepţii ei, un lucru lipsit de orice altă preocupare decît aceea a frumosului pentru el însuşi. Cînd Shakespeare scrie *Othello,* nu are alt scop decît să arate omul pradă geloziei; cînd Voltaire face *Mahomed,* în afară de intenţia de a întruchipa personajul profetului, o are şi pe aceea de a demonstra în general inconvenientele fanatismului şi în special viciile preoţilor catolici ori creştini din vremea lui: tragedia lui suferă de pe urma introducerii acestui element eterogen şi, în timp ce-şi atinge scopul filozofic, îl ratează pe cel estetic, al frumosului absolut. Deşi *Othello* nu vesteşte nici cea mai neînsemnată prejudecată, se ridică mult deasupra lui *Mahomed,* în ciuda tiradelor enciclopedice ale acestuia.

Programul şcolii moderne, pe care domnul Töpffer îl atacă în mai multe părţi din punctul de vedere îngust al Genevei, este acela de a căuta frumuseţea de dragul ei însăşi, cu o imparţialitate desăvîrşită, cu un dezinteres deplin, fără a căuta succesul apelînd la aluzii sau la tendinţe străine de subiectul tratat, şi credem că tocmai într-asta constă modalitatea cea mai filozofică de-a înfăţişa arta.

Marea eroare a adversarilor doctrinei artei pentru artă şi a domnului Töpffer în special e aceea de a crede că forma poate fi independentă de idee; forma nu se poate produce fără idee, nici ideea fără formă. Sufletul are nevoie de trup, trupul are nevoie de suflet; un schelet e la fel de urît ca o grămadă de carne pe care nici o armătură nu o susţine. Comparaţia domnului Töpffer cu un vas frumos, bine cizelat, care nu conţine decît o licoare mediocră, nu e fericită. Un vas de argint de Benvenuto Cellini, de pe care îngeri ies din flori de lotus sărutîndu-se la adăpostul aripilor şi înfăşurîndu-se pe torţi, de n-ar avea în pîntec decît vin de Surêne sau de Argenteuil, şi tot preţuieşte mai mult decît o sticlă de vin cu gît lung şi cu dop lung, plină cu vin de Bordeaux, grand Laffitte sau retour de l'Inde. Toată lumea va împărtăşi această

părere, în afară de va fi de meserie pivnicer sau degustător rafinat. Formele artei nu sînt niște hîrtii poleite menite să învelească drageuri mai mult sau mai puțin amare de morală și filozofie și, a le căuta o altă utilitate în afară de frumusețe, înseamnă a da dovadă de o minte închisă oricăror aspirații elevate și incapabilă de vederi generale. Domnul Töpffer el însuși dezavuează asemenea tendințe ce ne-ar face să punem mai presus de orice catrenele lui Pibrac și sentințele consilierului Matthieu.

Ceea ce va să însemne cumva că arta trebuie să se închidă într-un indiferentism programat, într-o detașare glacială față de orice lucru viu și contemporan, pentru a nu admira — Narcis ideal — decît propria-i răsfrîngere în apă, îndrăgostindu-se de ea însăși? Nu, căci artistul, înainte de orice, este om; el poate reflecta în opera sa — fie împărtășindu-le, fie respingîndu-le — dragostea, ura, pasiunile, credințele, prejudecățile din timpul său, cu condiția ca arta cea sacră să fie totdeauna pentru el un scop iar nu un mijloc. Ceea ce a fost executat cu o altă intenție decît aceea de a satisface eternele legi ale frumosului nu se va putea bucura de prețuire în viitor. Odată lucrul făcut, uneltă e lăsată la o parte. A săpa nu înseamnă a sculpta, iar dacă la un moment dat poate fi util să dărîmi un zid, să sapi o mină, odată zidul năruit și mina năruită de explozie, îndemînarea și curajul muncitorului vor fi lăudate așa cum se cuvine — dar nimic nu va dăinui de pe urma trudei lui. Fie ca artiștii să se păzească cu strășnicie de-a se înhăma în slujba unei școli filozofice sau a unei coterii politice, ci să lase furgoanele încărcate cu teorii înglodate în făgașele cele adînci, avînd convingerea că au făcut tot pe-atîta pentru desăvîrșirea umanității cît toți utilitariștii la un loc, printr-o strofă armonioasă, un nobil tip de cap, un tors cu linii pure, ce scot în evidență căutarea și năzuința după frumosul etern și general. Versurile lui Homer, statuile lui Fidias, picturile lui Rafael au contribuit mai mult la înălțarea sufletului decît toate tratatele moraliștilor. Au făcut

în așa fel încît oameni, care prin propriile lor puteri nu i-ar fi bănuit niciodată existența, să poată concepe idealul, introducînd acest element divin în minți pînă atunci aservite numai materiei.

Arta pentru artă înseamnă nu forma pentru formă, ci forma pentru frumos, abstracție făcînd de orice idee străină, de orice abatere în folosul vreunei doctrine oarecare, de orice utilitate directă. Nici un maestru sau discipol al școlii moderne n-a înțeles în alt fel această formulă devenită celebră prin polemici lipsite de inteligență și de bună-credință. Pentru că tot am ajuns să-i căutăm rîcă domnului Töpffer, să-i reproșăm atacurile de prost gust împotriva unuia dintre cei mai mari poeți ai timpului nostru, ale cărui versuri se află întipărite în toate mințile și sînt rostite de toate buzele. Tonul acesta de pedagog nu se potrivește deloc cu spiritul fin și delicat în stare să scrie *Nuvelele geneveze;* criticile acestea înapoiate au ceva provincial și prăfuit în ele, distonînd într-o carte altminteri atît de remarcabilă.

Și-acum să ne întoarcem la definițiile frumosului. Iat-o pe cea dată de domnul Töpffer: „Frumosul artistic pornește în mod absolut și numai de la gîndirea umană eliberată de orice altă servitute în afară de grija de-a se manifesta prin reprezentarea obiectelor din natură". Această propoziție e urmată de-o alta, concepută astfel: „În artă în general, și în pictură în special, semnele de reprezentare întrebuințate sînt convenționale în mare măsură, de vreme ce, acestea, ce n-ar trebui să se schimbe decît în funcție de obiectele din natură a căror reprezentare sînt, variază, dimpotrivă, neîntrerupt, de la o epocă la alta, de la o națiune la alta, de la un individ la altul".

Nu sîntem întru totul de acord cu părerea domnului Töpffer cît privește variațiile și schimbările a ceea ce el numește semnele convenționale ale picturii și care tocmai prin aceasta ar înceta să mai reprezinte obiectele din natură, care sînt mereu aceleași: deosebirile acestea de epocă, națiune, școală, individ își au rațiunea de a fi în natură. Puțina asemănare ce există între un Teniers și un

Leonardo da Vinci, între un Fidias şi un Puget, între un Boucher şi un Géricault, nu rezultă din variaţia capricioasă a semnului convenţional, ci din deosebirea tipurilor umane modificate de climat, de timp, de vestimentaţie, de moravuri şi mai ales de maniera de a vedea şi stilul artistului: cu cît imitarea va fi mai fidelă, fie ea şi interpretată, cu atît mai mare va fi diversitatea. Grecoaica din timpul lui Fidias în tunica ei de marmură cu pliuri dese şi boţite, Gioconda, cu misteriosu-i zîmbet înflorind într-un nor de semitente, ţăranul ce seamănă cu un maimuţoi şi care-o sîcîie pe slujnica dintr-o cîrciumă, păstoriţa fardată şi plină de aluniţe de pe vremea Regenţei, ce-şi duce la păscut mielul pudrat cu alb, nu sînt cîtuşi de puţin capricii, ci reprezentări exacte de tipuri contemporane. După cum nu putem admite nici faptul că frumosul ar izvorî numai şi numai din mintea artistului; idealul nu e totdeauna preconceput. Adeseori întîlnirea unui chip nobil, graţios sau neobişnuit, trezeşte imaginaţia artistului şi dă naştere la opere care, fără acest eveniment întîmplător, nu s-ar fi zămislit. Un mare număr de pictori şi sculptori primesc din exterior impresia de frumos şi pornesc de la ceea ce este material spre ideal: aşadar aceştia nu împrumută forme de la natură pentru a turna în ele concepţia apriorică pe care o au despre frumos; în cazul lor, operaţia este tocmai contrară: se slujesc *a posteriori* de un suflu al inspiraţiei minţii lor pentru a face să trăiască tipuri umane observate şi alese anume. În loc să dea o formă idealului, ei dau un ideal formei; nu sufletul e cel ce se întrupează, ci trupul capătă un suflet: acest din urmă procedeu pare chiar cel mai simplu. Titanul care a îndurat pe crucea Caucazului patimile Golgotei, după ce şi-a plămădit chipul din lut, a răpit focul din cer şi a înfipt o torţă lîngă fantoma mută făurită de mîinile sale.

Fantezia creierului omenesc, pe care-am fi ispitiţi s-o credem necuprinsă, e totuşi foarte mărginită, deoarece e cu neputinţă să imaginezi o
 formă în afara lucrurilor create. Pînă şi himerele

cele mai monstruoase sînt reale; ciudăţenia lor aparentă nu izvorăşte decît din punerea laolaltă a unor părţi adevărate luate izolat. Leul, capra, şi şarpele îşi revendică fiecare cîte un mădular din fiara hidoasă ucisă de Belerofon. Megalonicşii, ihtiozaurii, pterodactilele, mamuţii, paleonteriumii din creaţia antediluviană şi, în timpuri ceva mai apropiate, zoologia bizară a Noii Olande, fără a mai pune la socoteală lumea colcăitoare dezvăluită de microscopul cu gaz au îndreptăţit dinainte toate capriciile creionului şi ale dălţii. Grifonii, hidrele, dragonii, harpiile, meduzele, sirenele, tritonii sînt revendicaţi de ştiinţele naturii. În domeniul ornamentaţiei, care pare a fi nelimitat, vegetaţia, cu frunzele, caliciile, ramurile, rămurelele ei, furnizează modele pentru toate rinsourile, toate încolăcirile, toate motivele. O floare din America sau din India dovedeşte curînd desenatorului, care credea că a inventat o floare imaginară, că nu-i decît un plagiator ori un copist. Înşişi sarazinii, care au căutat principiul arabescurilor în înlănţuirea şi complicaţia liniilor, nu au ieşit din descompunerile cercului, ale triunghiului, ale pătratului şi ale altor figuri matematice. Arabescurile prodigioase ce şerpuiesc pe zidurile Alhambrei, stalactitele ce atîrnă din bolţile Sălii Regilor Abencerage şi ale celor Două surori, nu au o formă de care trigonometria sau cristalografia să fie străină. În fabricaţia vaselor, ale căror linii ar părea că ţin toate de domeniul închipuirii, modelele sînt furnizate de dovleac, de coaja de ou, de caliciul florilor ca şi de trebuinţele conţinutului. Niciodată vreun artist, oricît de mare ar fi fost, n-a închipuit o formă, iar cînd e vorba să redea subiecte abstracte ca Dumnezeu ori spiritele celeste, e nevoit să recurgă la tilopogia umană, inventarea unui alt chip în afara acesteia fiind imposibilă.

Este evidentă neputinţa de a crea indiferent ce, în afară de ceea ce este necesar, pentru manifestarea frumosului, ca şi recurgerea la formele existente în natură. Cu toate că idealul sau sentimentul perfecţiunii e înnăscut în artist, trebuie ca acesta să-şi caute alfabetul în lumea vizibilă, care-i

pune la dispoziție semnele convenționale, după expresia domnului Töpffer; dar dacă ideea de frumos e preexistentă în noi, se poate oare spune că preexistă și la un orb din naștere, de pildă? Ce imagine își poate face despre frumos un orb? Prin pipăit, poate ajunge la o anume senzație a conturelor și a proeminențelor; dar această noțiune confuză și parțială e neîndestulătoare pentru a aprecia chiar și sculptura — cea mai materială dintre arte în expresia ei. A judeca meritul și frumusețea unei statui folosindu-te obligatoriu de pipăit în etape succesive ar fi posibil, poate, pentru un artist ce și-a pierdut vederea după terminarea studiilor; pe cînd unui orb din născare nu-i va fi niciodată cu putință acest lucru. Trebuie deci să admitem că ideea de frumos nu e chiar atît de absolut obiectivă pe cît susține Kant, și că nu totdeauna e vorba de o opinie generală, ci foarte adesea de o impresie. Închizînd una din ferestrele care pune sufletul în comunicare cu lumea exterioară, veți întuneca facultatea ce-i corespunde și veți anihila noțiunile despre care am fi putut crede că sînt înnăscute. Desigur, se va obiecta că acestea subzistă în stare latentă și că par a fi distruse numai din lipsa mijloacelor de-a se formula; dar faptul atinge chestiuni de-o asemenea dificultate, în cazul nostru mutilarea ce-o operează asupra sufletului absența unui simț, încît nu e locul să-l discutăm aici. Să ne întoarcem la definițiile frumosului.

După Mendelsohn, „esența sa constă în unitatea în varietate". Formula e incompletă; frumosul există mai presus și în afara condițiilor de unitate și varietate. O operă întrunește adesea aceste două calități fără a fi frumoasă: *Apollo din Belvedere* nu e variat, *Schimbarea la față* de Rafael nu întruchipează unitatea, și totuși sînt două pînze admirabile. Poeme și tablouri cît se poate de mediocre întrunesc uneori condițiile cerute de Mendelsohn, fără a prețui mai mult din această cauză.

Winkelmann pretinde că „frumosul e un lucru despre care e mai ușor să spui ceea ce nu e decît
65 ceea ce e". Aforism prudent și de un adevăr in-

contestabil, prea incontestabil poate, dar care nu contribuie cu nimic la lămurirea chestiunii. În altă parte Winkelmann dă o altă definiţie frumosului, dar nici aceasta nu ni se pare mulţumitoare: „Unitatea şi simplitatea, spune el, sînt adevăratele izvoare ale frumuseţii". Sîntem de acord că unitatea este, într-adevăr, una din calităţile esenţiale ale frumosului; dar ce trebuie înţeles prin simplitate? Contrariul abundenţei, al varietăţii, al ornamentării, al complexităţii şi, prin extensie, al căutării, al afectării? Şi totuşi abundenţa, ornamentarea, complexitatea sînt elemente ale frumosului, şi, dacă formula se aplică îndeajuns de exact artei antice, de care Winkelmann se preocupa prea mult, este culpabilă faţă de pictură, poezie, şi mai ales faţă de muzica modernă, în care multe capodopere sînt complicate şi minunate. Aşa stînd lucrurile, cum rămîne cu Rubens, Michelangelo, Shakespeare şi Beethoven care, hotărît lucru, nu sînt simpli? Dar dacă prin simplitate trebuie înţeles darul de a fi simplu, mulţi oameni au această calitate într-o alcătuire mediocră, şi atunci sînt în chip firesc plaţi, asta-i tot.

Mengs, prietenul lui Winkelmann, defineşte frumosul drept „o perfecţiune vizibilă, imagine imperfectă a perfecţiunii supreme". Tieck şi Wackenroeder enunţă ideea că „frumosul e o singură şi unică rază a luminii celeste, dar că — trecînd prin prisma imaginaţiei popoarelor din diferite zone — se descompune în mii de culori, mii de nuanţe". Toate astea vor să însemne, în termeni mai mult sau mai puţin limpezi, ţinînd seama de formula emisă de Winkelmann şi de mulţi alţii înaintea lui, că frumuseţea supremă constă în Dumnezeu, sau, pentru a ne exprima cu mai multă rigoare filozofică, frumosul, în esenţa sa absolută, e Dumnezeu.

După Burke, frumosul ar fi calitatea sau calităţile corpului prin care acestea produc dragostea sau o pasiune asemănătoare. După părerea olandezului Hemsterhuis, sufletul consideră a fi frumos cele despre care-şi poate face o idee în cel mai scurt timp posibil. Prima din definiţii restrînge

ideea de frumos la cea a corpului uman şi chiar numai la corpul care inspiră dragoste; în ciuda meritului lui Burke, nu poate intra în discuţie cu-adevărat. Cît despre definiţia lui Hemsterhuis, aceasta ţine de grotescul cel mai hazliu. Judecînd astfel, o piatră de pavaj sau un rînd dintr-o gazetă ar preţui mai mult decît Partenonul sau Iliada, deoarece sufletul îşi poate face despre ele o idee într-un timp mult mai scurt.

În eseul său, P. André spune: „Frumosul, oricare ar fi el, are totdeauna drept temelie ordinea şi drept esenţă unitatea". Definiţia aceasta e incompletă, deşi judicioasă şi plauzibilă în aparenţă, deoarece frumosul izbucneşte deseori acolo unde ordinea e violată şi lipseşte în opere pe deplin ordonate. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Diderot, noţiunea de raport constituie frumuseţea. Dar nu-i dăm crezare deoarece noţiunea de raport există într-o mulţime de lucruri indiferente, dezagreabile sau chiar, fără nici o putinţă de îndoială, groaznice. Marmontel proclamă că cele trei calităţi distinctive ale frumosului sînt forţa, bogăţia, inteligenţa.

La care, domnul Töpffer răspunde cu multă dreptate că în natură, ca şi în artă, frumosul se întîlneşte adesea fără a fi însoţit de forţă, după cum şi bogăţia fără frumuseţe, în timp ce inteligenţa joacă tot pe-atît de mult rol în util, în dreptate, în bunătate, în răutate chiar, cît şi în frumos.

Platon, în dialogul *Hippias maior* susţine „că frumosul nu trebuie căutat în nimic deosebit, în nimic relativ; cutare sau cutare obiect poate fi frumos, dar nu e prin el însuşi, şi că dincolo de lucrurile individuale există un frumos absolut, care le zămisleşte frumuseţea". „Dacă ne gîndim la cele spuse, afirmă domnul Cousin comentînd acest dialog, singură ideea de frumos face ca orice lucru să fie frumos. Nu cutare sau cutare dispoziţie a părţilor, cutare sau cutare potrivire a formelor face frumos ceea ce este frumos; deoarece independent de orice potrivire, de orice alcătuire, fiecare parte, fiecare formă ar putea fi frumoasă, chiar dacă

dispoziția generală s-ar schimba. Frumusețea se declară prin imposibilitatea imediată în care ne aflăm de-a nu o recunoaște ca atare, adică de-a nu fi izbiți de frumosul ce se întîlnește. Nu se poate da o altă explicație ideii de frumos."

Să oprim aici lista definițiilor, și așa prea lungă, și să ne rezumăm. Frumosul în esența sa absolută e Dumnezeu. E la fel de cu neputință a-l căuta în afara sferei divine, pe cît e de cu neputință a afla în afara acestei sfere adevărul și bunătatea absolute. Frumosul nu aparține așadar ordinei sensibile ci celei spirituale. E invariabil, deoarece e absolut, și numai ceea ce este relativ poate să varieze. Coborît din aceste sfere înalte în lumea sensibilă, frumosul, nu în el însuși, ci în manifestările lui, este supus influențelor exterioare. Moravurile, obiceiurile, moda, corupția, barbaria pot uneori să tulbure această noțiune. Templul se prăbușește uneori; dar, dînd ruinele la o parte, totdeauna vom găsi sub dărîmături zeul de marmură imobil și senin.

Toate acestea nu înseamnă că trebuie să neglijăm mijloacele, procedeele, îndemînarea materială, exactitatea fizică; manifestările frumosului ascuns trebuie să se supună regulii formelor sensibile: cu o singură condiție, ca artistul, dincolo de înfățișarea vieții sau a lumii materiale, să-și urmeze visul ideal, să se gîndească la cer zugrăvind pămîntul, și la Dumnezeu, zugrăvindu-l pe om; altminteri, operele sale, oricît de neobișnuită le-ar fi execuția, nu vor avea caracterul acesta general, etern, imuabil, care consacră capodoperele: le-ar lipsi viața.

Cusurul cărții domnului Töpffer este de a fi în același timp și prea gravă și prea frivolă: prea gravă, dacă-i vorba de-o fantezie în felul *Călătoriei sentimentale*[1] sau a *Călătoriei în jurul camerei mele*[2]; prea frivolă, dacă-i vorba de un tratat se-

[1] *Călătorie sentimentală prin Franța și Italia* (1768), lucrare a scriitorului englez Laurence Sterne (1713—1768).

[2] Lucrare a lui *Xavier de Maistre* (1764—1852), publicată în 1794.

rios, în care problema frumosului e considerată dintr-un unghi pur estetic. În primul volum, partea consacrată capriciului, umorului și digresiunilor în maniera lui Serne e cu mult mai mare decît în al doilea volum, unde filozofia domină aproape în mod exclusiv. Despre tuș nici nu se mai pomenește. Urecheatul e trimis la grajd, după serviciile utile pe care ni le-a adus. Mărturisim că absența lui e dezagreabil resimțită. Măgărușul ăsta, cu înfățișarea lui cinstită și pașnică, ochii visători, urechile tremurătoare și părul „roșcuț" intervenea cît se poate de nimerit între două capitole prea înflăcărate. Autorul însuși îi simte lipsa și, pentru a o compensa, purcede, într-unul din cele mai drăguțe paragrafe ale cărții, să vorbească de pe înaltul unui deal cu doi oameni care curăță de coajă un buștean și-a căror siluetă o vezi profilîndu-se pe cer, de jos, de la poalele dealului. Izbiturile securilor ce cad în cadență fac să sară așchiile într-un ritm pe care urechea îl ascultă nu fără încîntare. O femeie le aduce de-ale gurii, în timp ce autorul, stînd pe unul din bușteni, vorbește cu oamenii și se uită la burnița pe care vîntul o face să măture lemnele, la o rază palidă ce luminează culmile aurite și, departe, în adîncul cîmpiei întunecate, la trestiile-ngălbenite și la fața schimbătoare a bălților și-a mlaștinilor. Acest tablou micuț e trasat cu o mînă de maestru și, în ceea ce ne privește, îl preferăm multor capitole de estetică. Din cîteva tușe, pictorul te face să bănui depărtările, indică spațiile intermediare și trasează prim planurile cu forță și relief. O rază de soare se strecoară printre nori, ale căror capete, destrămîndu-se, lasă să cadă hașurile ploii, ca tot atîtea săgeți dintr-o tolbă ce s-ar răsturna, deasupra pădurii unduinde în zare. Ce tonuri plăcute, somon-deschis, au bușteniî proaspăt cojiți, și cît de mult nuanța aceasta caldă și vie, semănînd cu carnea, pune în valoare griurile de perlă ale cerului și aburul albăstrui din fundal! În sfîrșit se lasă seara, ceața își răspîndește aburii și auzi pe drumul cu hîrtoape de pe deal scîrțîind osia carului estompat de ceață.

Nimica toată, dar e o încîntare. Lumina lunecă, vîntul suspină, pădurea freamătă; activitatea umană, simbolizată de tăietorii de lemne şi de căruţaş, însufleţeşte peisajul care capătă, de pe urma celui dintîi fior al toamnei, o melancolie înduioşătoare. Ne plac de asemeni mult şi paginile în care autorul, surprinzîndu-se îmbătrînind, devine mai întîi trist, apoi se lasă pradă amărăciunii. Născut odată cu secolul, autorul are acelaşi număr de ani, iar cifra asta, sporind întruna, îi aminteşte cu mai multă cruzime decît altuia declinul existenţei sale. Merge alături de un însoţitor ce-i va supravieţui şi care va mai fi tînăr atunci cînd el, geamănul lui, se va adăposti, bătrîn friguros, pe lîngă vreun zid bătut de soare, ori se va fi prăbuşit, rămăşiţă neînsufleţită, sub groasele oghialuri de pămînt negru, printre buruienile înalte şi urzicile părăsirii. Chiparoşii, ce depăşesc zidul împrejmuitor al cimitirului, încep să-l preocupe; mereu află la capătul plimbării copacii aceştia funerari care pe vremuri nu-i atrăgeau atenţia, nebăgaţi în seamă de tinereţea îmbătată de sărbătoarea vieţii şi-a dragostei.

Cu şapte ani în urmă, am încercat şi noi un sentiment asemănător în Granada, oraşul califilor, perla Spaniei, sub vraja cerului din Andaluzia. Deasupra Alhambrei, fortăreaţa roşie, se înalţă în azurul strălimpede doi chiparoşi a căror vedere te urmăreşte neîncetat. Îi zăreşti de la Generalife, de la Silla del Moro, de la Albycino de pe monte Sagrado, de pe Sierra Elvira, de pe Sospiro del Moro, de pe Sierra Nevada. Cînd cobori de pe Pico de Mulhacén, cel dintîi lucru pe care-ţi poposesc ochii în dantelăria oraşului culcat pe şalele Antequerulei sînt cele două suspine negre de frunziş, triste ca un gînd de moarte în mijlocul veseliei generale, singura pată întunecată pe strălucirea aceea orbitoare de aur, de argint, de azur şi de roz. Îi vedem de pe terasa casei unde locuiam, atît de nemilos desenîndu-se pe un fond de lumină orbitoare, încît mi se părea că-i ating cu mîna; aceşti *memento mori*, aceste avertismente sepulcrale ajunseseră un adevărat coşmar; şi totuşi,

nici că se află pămînt mai blînd şi mai înmiresmat pentru a dormi întru veşnicie, la umbra mirtului şi-a nalbelor! E drept că în Spania morţii sînt puşi în nişe săpate în grosimea unui zid, ca găurile unei hulubării, şi, de-aş fi murit acolo, aş fi fost vîrît într-un asemenea cuptor, ca şi ceilalţi, în loc ca rămăşiţele să-mi fie încredinţate pămîntului celui plin de aromate şi de pulbere aurie. Dar fac şi eu precum domnul Töpffer: mă iau cu cele triste. Să nu ne lăsăm pradă amărăciunii şi să ne odihnim mai curînd în plăcuta descriere ce-o schiţează casei părinteşti, rustică locuinţă de ţăran, mărită rînd pe rînd şi înfrumuseţată de oarecare artă şi confort. Iarna a sosit, fulgii de nea cad destul de grăbiţi pentru a ascunde pe jumătate sub împînzirea lor albă copacii cei mari din vecini; păsărelele, flămînde şi îngheţate de ger, zboară de colo-colo, piuind, împrejurul gardului viu, un trecător se iveşte la cotul drumului, un car se tîrăşte de-a lungul coastei. Vîntul suflă pe coridoare ca în tuburile de orgă. Ce plăcere să te afli acolo, într-o cămăruţă bine ferecată, într-un fotoliu confortabil lîngă un foc bun, lăsînd privirea să-ţi rătăcească distrată pe nişte gravuri corecte de Woolet, şi pe nişte capricioase gravuri în acvaforte de Hermann van Veld, răsfoind cîteva pagini dintr-o carte aleasă, scriind cîteva rînduri, adesea întrerupte de gînduri ori de visare, şi-apoi, cînd dîrele sîngerii ale vetrei vestesc lăsarea serii, să te ridici şi să te duci să te-aşezi la masă, pe care aburește patriarhala ciorbă, înconjurat de cercul vesel al familiei! Între timp iarna a trecut, hai să dăm o raită în livada asta un pic cam sălbatică, din vecinătatea casei; din cauza altitudinii, nu cresc decît meri şi cireşari; trandafirul nu dă peacolo decît sub formă de măceş; dar, la doi paşi, bradul alcătuieşte păduri maiestuoase, şi spre locul unde pajiştile scoboară, rîul Mantua îşi rostogoleşte apele repezi şi îngheţate. Crestele Alpilor închid zarea cu cununa lor arginite, scînteind încă multă vreme după ce umbra scaldă părţile de jos.

Aceste simple schiţe trezesc ideea de frumos
71 mai bine decît raţionamentele reci: cîte disertaţii

estetice n-au slujit decît la plictisul oamenilor de lume ori la a face să strălucească supleţea minţii vreunui retor! Sub raport didactic, asemenea subtilităţi prea adesea n-au nici o importanţă. Marii artişti s-au preocupat prea puţin de astfel de chestiuni, şi se poate spune că erau cu totul străini de ele în cele mai glorioase momente ale artei. Socotim chiar că studiul unor asemenea misterioase geneze ale gîndirii este mai curînd dăunător decît util poeţilor, pictorilor, sculptorilor şi muzicienilor. Inspiraţia are pudoarea ei, nu pogoară dacă un ochi prea curios o iscodeşte; să lăsăm embriologia psihică pe seama filozofilor, aceşti anatomişti ai sufletului; să ne lăsăm pradă dragostei, admiraţiei, entuziasmului, muncii, odihnei, gîndirii şi visării, tuturor beţiilor inteligenţei, tuturor roadelor vieţii; să strălucim ca valurile, să vibrăm ca lirele; să ne lăsăm străbătuţi, ca prismele, de razele soarelui şi de efluviile universurilor! Să lăsăm cuvintele să ne iasă de pe buze; să ne încredinţăm necunoscutului care ţinea *plectrum*[1]-ul lui Homer, dalta lui Fidias şi penelul lui Apelles, oaspetelui ce soseşte la ceasul potrivit şi dă pe neaşteptate strălucire poemului, statuiei, tabloului — printr-un cuvînt, o linie, o nuanţă, pe care facem prinsoare că nici cei mai subtili analizatori nu le vor sesiza; iar dacă ţinem morţiş să dăm o definiţie frumosului, s-o acceptăm pe cea a lui Platon: „Frumosul este splendoarea adevărului!"

[1] Liră, în latină în original. Traducerile din latină existente în text aparţin Lianei Manolache.

LEONARDO DA VINCI
(1452–1519)

Grecii au atins frumosul în toate domeniile, iar colina sacră a Acropolei, împodobită cu temple şi sculpturi, a rămas în picioare ca însuşi altarul geniului uman, înconjurat de singurătate şi ruine — mai curînd opera barbariei decît a timpului —, dar ignorat oarecum şi continuînd în deşert a fi învăţătură.

Fără a voi să fim nedrepţi faţă de străduaniile şi încercările civilizaţiilor ulterioare, se poate spune că o noapte lungă a urmat acestei zile strălucitoare şi că simţul frumosului a dispărut vreme de multe secole în cataclismele imperiilor şi în haosul evului mediu.

Sculptura, pictura, antrenate la rîndu-le de căderea politeismului, dispar cu totul; treisprezece secole se scurg de la venirea lui Isus Christos pînă la Andrea Taffi şi Cimabue, care nu fac altceva decît să reproducă vechile poncife bizantine; mai e nevoie încă de o sută, două de ani, pentru a depăşi pictura naivă pe fond aurit şi sculptura infantilă, demnă de orientali şi de sălbatici.

Dar iată să soseşte în sfîrşit acel minunat secol al XVI-lea, cînd spiritul uman se trezeşte într-o tresărire, ca dintr-un vis adînc, intrînd în stăpînirea lui însuşi. Clipă minunată şi încîntătoare, pe care o exprimă cum nu se poate mai bine cuvîntul Renaştere, întrebuinţat pentru a desemna ambianţa acestei epoci. După îndelungi şi opace
 tenebre, bîntuite de coşmaruri, de spaime şi neli-

niști, se înalța, în sfîrșit, noua aurora. Frumusețea, atît de multă vreme uitată, se ivește radioasă, încîntînd lumea cu proaspăta ei strălucire. Cîteva manuscrise descifrate prin intermediul scrierii gotice a călugărilor, cîteva bucăți de marmură antică, scoase din pămînt ca printr-o minune, fuseseră de ajuns pentru a opera această revoluție.

Aceste torțe ale vieții pe care, după frumosul vers al lui Lucrețiu, alergătorii și le trec unul altuia, se aprinseseră de la scînteia antică și străluceau vesel în niște mîini ce n-aveau să le mai lase a se stinge. Unul dintre cei a cărui torță a răspîndit cele mai strălucitoare raze a fost Leonardo da Vinci. Flacăra sa, deși voalată de fumul negru al timpului, strălucește și astăzi ca o stea, iar cînd unul din tablourile maestrului se află într-o galerie, oricît de întunecat și înnegrit ar fi, aceasta se luminează toată.

Leonardo da Vinci, copil din flori al unui anume messer Pietro, notar al republicii, s-a născut în 1452, într-un castel micuț, ale cărui ruine mai există și astăzi nu departe de Florența, lîngă lacul Fucecchio, înconjurat de-o privelițte minunată. Totul avea să fie bucurie, farmec, zîmbet pentru acest copil al dragostei, care ajunse curînd cel mai frumos dintre oameni.

Natura, dorindu-și parcă numai pentru sine cea mai desăvîrșită dintre operele sale, n-a voit să aibă familie legitimă și, fără a chema ursitoarele la leagănul copilului — acestea au venit cu de la ele putere — îl înzestră cu toate harurile ce se pot închipui. S-ar fi spus, că printr-un soi de amor-propriu, se răscumpără astfel de alte eșecuri și încercări neizbutite[1].

---

[1] Publicînd aceste studii despre zeii picturii, intenția noastră nu e de a scrie biografia marilor maeștri ai artei. Viața lor fizică se află peste tot iar noi nu voim să reproducem anecdotele cunoscute de toată lumea din Vasari, Lomazzo, Baldinucci, abatele Lanzi, Felibien, Cochin, Piles, Decamps, Reynolds; nu voim decît a-i analiza în operele lor pe acești artiști supremi și a regăsi drumul ce l-au urmat întru căutarea frumosului. (N.A.)

Spre deosebire de calea obişnuită, Leonardo da Vinci nu a cunoscut nici luptele, nici dificultăţile începuturilor: s-a bucurat de admiraţie de foarte tînăr şi aşa a rămas tot timpul. A murit în braţele unui rege, şi, chiar dacă erudiţia modernă a contestat legenda aceasta, ea e într-atît de verosimilă cît priveşte încununarea acestei vieţi fericite şi onorate, încît toată lumea trebuie să fi crezut în ea.

Pe cînd era copil, primele sale desene au stîrnit mirarea şi neîncrederea. Dat la şcoala lui Verrocchio, sculptor şi pictor bun, a dat dovadă de o superioritate atît de precoce, încît curînd din învăţăcel a devenit maestru: se ştie că a pictat într-unul din tablourile profesorului un cap de înger atît de frumos, de un gust atît de ales şi de nou, încît eclipsa tot restul operei şi prevestea Italiei o glorie fără rival. Într-adevăr, nimeni altul nu e mai presus de Leonardo, nici Rafael, nici Michelangelo, nici Correggio: s-au putut şi alţii aşeza alături de el, pe-aceeaşi culme, dar cine a putut urca vreodată mai sus? Nu uitaţi că el e primul în timp şi că a înălţat numaidecît arta la un asemenea grad de perfecţiune, încît n-a mai putut fi depăşit.

Gloria aceasta pare îndestulătoare pentru un om, şi totuşi pictura nu era singura dintre aptitudinile lui Da Vinci: deopotrivă de înzestrat în toate privinţele, ar fi putut face la fel de bine orice altceva. Era un geniu universal, enciclopedic; poseda toate cunoştinţele din vremea sa şi, calitate încă şi mai rară, cerceta de-a dreptul natura.

Pentru a ne da bine seama de geniul lui Leonardo, trebuie să ne spunem că lucra oarecum fără model şi că inventa pe măsură ce producea. Era chiar una dintre cele mai mari bucurii ale sale; nu ţinea, ca anumiţi pictori, să-şi înmulţească operele. Se mulţumea, orice ar fi întreprins, să-şi atingă ţinta, şi, după ce-şi realiza idealul, părăsea lucrul sau îl dispreţuia. Era în stare să studieze neînchipuit de mult pentru un singur tablou, chiar dacă pe urmă nu se mai slujea de cele dobîndite şi trecea la alte exerciţii. Odată curiozitatea satisfăcută, ni-

mic nu-l mai atrăgea. După ce realiza modelul, după ce trăgea copia, distrugea mulajul. Avea simţul a ceea ce e minunat, rar, absolut. Fiecare pînză nu era decît o experienţă fericită, un *desideratum* îndeplinit, pe care găsea inutil să-l reînnoiască. Pe fiece cale a artei şi-a lăsat urmele de neşters, ce se văd întipărite pe toate culmile, dar fără a fi urcat acolo decît de dragul ascensiunii: coboară numaidecît şi se duce altundeva. Se pare că nu năzuia să se afirme sau să se îmbogăţească printr-o superioritate dobîndită, ci numai să-şi dovedească lui însuşi că e superior. Aşa se face că a executat cel mai frumos portret, cel mai frumos tablou, cea mai frumoasă frescă, cea mai frumoasă schiţă: e de-ajuns; şi se gîndeşte la altceva, să modeleze un cal gigantic, să realizeze canalul Naviglio, să fortifice oraşele, să facă descoperiri în arta militară, să inventeze scafandri, maşini de zburat, şi alte închipuiri mai mult sau mai puţin himerice. Aproape că presimte puterea aburilor, balonul de zburat, fabrică păsări care zboară şi animale care merg. Cîntă la o liră din argint în formă de cap de cal, făcută de el, şi-şi inventă un scris de-a-ndăratelea, de la dreapta la stînga, ce nu se poate citi decît în oglindă, cifru ale cărui secrete n-au fost încă dezlegate; studiază anatomia, dar nu ca Michelangelo, pentru a face paradă, ci pentru a o şti, şi desenează admirabile miologii, de care nu se slujeşte, căci nu există chipuri mai învăluite ca ale sale. Pe lîngă artist, mai e şi un filozof aproape la fel de mare ca şi Bacon, duşman al scolasticii, necrezînd decît în experienţă şi cerînd numai naturii dezlegarea la îndoielile ce-l frămîntă. Face singur totul, pînă şi tencuiala, apoi o stropeşte şi-şi potriveşte culorile; dar vă veţi înşela dacă vă veţi închipui că e un fel de pedant semeţ ori un alchimist închis în sine, trebăluind într-un atelier prefăcut în laborator: nimeni altul n-a fost mai uman, mai îndatoritor, mai seducător decît Leonardo da Vinci; era înzestrat cu spirit, cu graţie, îndemînare, forţă — în asemenea măsură încît îndoia o potcoavă de cal — şi pe deasupra cu o frumuseţe

desăvîrşită, o frumuseţe de Apollo. Era atît de blînd, de afectuos, de simpatic, iubind din adîncul inimii natura, atît de compătimitor faţă de cele mai neînsemnate suferinţe, încît cumpăra păsări în colivie pentru a le da apoi drumul, fericit de-a le vedea înălţîndu-se la nesfîrşit în cuprinsul de azur; calitate rară în acele timpuri feroce şi aspre cînd, departe de-a nutri milă faţă de animale, oamenilor aproape că nu le păsa nici de viaţa omenească.

Lui Leonardo îi plăceau caii; era un călăreţ minunat şi, pe animalele cele mai nărăvaşe şi vioaie, îi plăcea să execute salturi peste garduri vii şi şanţuri, volte şi curbe care-i umplea pe privitori de admiraţie şi de spaimă. Dar noi nu ne ocupăm decît de artist. Oricît de mare ar fi pictorul în cazul lui Leonardo — nu constituie decît una din laturile omului. Arta nu l-a absorbit în întregime; s-a luptat cu ea şi a rămas cel mai tare, fără a-şi simţi slăbită încheietura genunchiului, ca Iacov în lupta cu Îngerul.

De ce avere dispunea? Nu se ştie, dar îl vedem pînă la vîrsta de treizeci de ani trăind pe picior mare la Florenţa, unde avea cai, servitori, veşminte frumoase şi tot confortul din acele timpuri. Norocul, orb de obicei, îşi scosese legătura de pe ochi pentru el şi-l clopleşea cu hatîruri, de parcă ar fi fost nevrednic de ele. Niciînd nefericirea, aşa cum am spus-o, n-a îndrăznit să se-apropie de viaţa aceasta frumoasă, făcîndu-l să-şi plătească gloria.

În timp ce ducea o existenţă minunată, picta, între multe alte ocupaţii şi fantezii, deoarece înzestrările sale numeroase se manifestau cu-aceeaşi ardoare în toate direcţiile, complăcîndu-se chiar în a face glume de fizician, ca de pildă aceea de a combina gaze rău mirositoare şi de-a umfla băşici cu ele; acestea plesnind, îi silea pe cei de faţă să părăsească încăperea. Prima sa manieră de-a picta mai aminteşte încă de Verrocchio, maestrul său; redă natura prin mijloace împrumutate, dar încă de pe atunci se poate recunoaşte accentul originalităţii. E o manieră ceva mai vetustă, un desen ceva mai sobru, ceva mai deschis ca ton, cu un
 modeleu mai puţin reliefat decît acela pe care-l

va adopta mai tîrziu, cînd va putea reda natura după propria sa simţire şi fără nici un mijloc intermediar.

Ceea ce îl caracterizează într-adevăr pe Leonardo e studiul constant, atent, aprofundat, intim al naturii, nu în felul brutal al realiştilor de astăzi, ci cu o delicateţe, o răbdare, o înţelegere şi un gust minunate. E în acelaşi timp adevărat şi fantastic, exact şi vizionar, amestecă realitatea şi visul într-o proporţie surprinzătoare. Lucrările sale te fascinează printr-un fel de putere magică; trăiesc o viaţă a lor profundă şi misterioasă, îngrijorătoare aproape, deşi de multă vreme înnegrirea culorilor le-a înlăturat orice posibilitate de iluzie.

E cunoscută povestea cu scutul cerut de un ţăran din Vinci, şi pe care Leonardo trebuia să zugrăvească o emblemă înfricoşătoare.

Timp de mai multe luni, artistul nostru a fost văzut căutînd năpîrci, reptile, şopîrle, broscoi, lilieci, cu ajutorul cărora a alcătuit un monstru hibrid de o mare asemănare zoologică şi cu un efect cumplit; vă daţi seama că scutul n-a mai ajuns la ţăran, ci a fost vîndut pe trei sute de ducaţi, lui Galeazzo, ducele Milanului.

Studiile acestea i-au slujit probabil pentru masca Meduzei, care se poate vedea la muzeul din Florenţa: jur împrejurul capului retezat şi de-o paloare de ceară se încolăcesc în chip hidos pletele verzi, fiece fir şuierînd şi răsucindu-se. Reptilele sînt mai importante decît faţa, desenată în racursiu, ca pentru a ascunde ochiului convulsiile morţii; căci lui Leonardo nu-i plăceau expresiile exagerate, împărtăşind întru acestea ideile artei antice. Dar desigur că se amuza să vadă cît de bine izbuteşte să picteze şerpi.

Pruncul în leagăn, ce se poate vedea la Bologna, *Sfintele Magdalene* din palatul Pitti şi Aldobrandini, *Sfintele Familii, Herodiadele şi Capetele Sfîntului Ioan Botezătorul* cu care se mîndresc cîteva galerii nu sînt întru totul de Leonardo, deşi nu li se poate deloc pune la îndoială autenticitatea: abia

mai tîrziu, în cea de-a doua periodă, şi-a găsit propria sa manieră, absolută şi definitivă.

Idealul lui Da Vinci, deşi împărtăşeşte puritatea, graţia şi perfecţiunea antichităţii, e cît se poate de modern în privinţa sentimentului. Căci exprimă o fineţe, o suavitate şi-o eleganţă necunoscute celor vechi: frumoasele capete greceşti, în corectitudinea lor ireproşabilă, nu sînt decît senine; cele ale lui Da Vinci sînt blînde, dar de-o blîndeţe aparte, ce vine mai curînd dintr-o superioritate indulgentă decît dintr-o slăbiciune sufletească; ai impresia că spirite de-o altă plămadă decît a noastră ne privesc ca prin găurile unei măşti prin ochii aceştia cerniţi de umbre, cu aer de duioasă milă, nu lipsită de oarecare maliţie.

Şi ce zîmbet aşterne pe buzele acestea flexibile, ce se pierd spre colţurile catifelate ale gurii, şi atît de spiritual modelate de voluptate şi ironie! Nimeni nu a putut încă descifra taina acestei expresii care îşi bate joc şi atrage, refuză şi făgăduieşte, te îmbată şi te pune pe gînduri. Să fi însufleţit ea oare cu-adevărat guri omeneşti, sau a fost luată de la sfincşii batjocoritori, care păzesc palatul Frumosului? Mai tîrziu, Correggio va regăsi acest zîmbet; dar, dăruindu-l cu mai multă dragoste, îi va îndepărta taina.

Lodovico il Moro îl cheamă pe Leonardo da Vinci la Milano. Artistul se bucură de mare succes la această curte; fără a avea nimic servil în el, îi plăcea fastul, eleganţa, politeţea. Palatele regilor sau ale prinţilor alcătuiau ambianţa firească firii lui. Vorbitor spiritual, muzician excelent, organizator plin de imaginaţie al serbărilor, îmbrăcat cu căutare, galant, lumea bună l-a luat sub ocrotirea sa; deşi era om de geniu, a obţinut şi-aici aceleaşi succese ca şi la Florenţa.

A făcut portretul celor două iubite ale prinţului, Cecilia Galerani şi Lucrezia Crivelli, pe care Stendhal crede a o recunoaşte în portretul de femeie de la Luvru, bust îmbrăcat în roşu şi împodobit în galon auriu, şi căreia i se spune în mod vulgar *La Belle Ferronière*, din pricina diamantului ce-l poartă pe frunte. A început să modeleze

pentru statuia ecvestră a lui Lodovico un cal la fel de mare ca şi calul troian şi pentru care trebuiau topite două sute de mii de livre de metal; a executat minunate lucrări de hidraulică şi a pregătit, pentru Santa Maria delle Grazie schiţa *Cinei*, din care a pictat mai întîi capetele separat, ca pe nişte studii, în ulei şi pastel.

Înarmat cu un album micuţ, străbătea străzile din Milano, promenadele, pieţele şi mai cu seamă il Borghetto, un soi de curte a miracolelor unde se adunau borfaşii, căutînd un tip de ticălos pentru Iuda, al cărui cap a rămas multă vreme în alb pe zid, deoarece nu găsea o fizionomie îndeajuns de perfidă, de josnică, de mîrşavă, pentru apostolul apostat care şi-a vîndut pe arginţi Dumnezeul, învăţătorul şi prietenul. A găsit în cele din urmă ceea ce voia, iar opera a fost terminată după mai multe părăsiri şi reluări. Lucrul lui Leonardo era pe de-a-ntregul intelectual; nu picta decît atunci cînd izbutea să întrezărească ideea cu claritate, nelăsînd nimic în voia penelului; adesea era văzut venind în goană de la capătul celălalt al oraşului, aplicînd vreo două-trei tuşe pe pictură, apoi retrăgîndu-se. Alteori, nu făcea decît s-o privească în tăcere, neatingîndu-se de ea. După părerea sa, acelea nu erau zilele în care lucra cel mai puţin. *Cina* nu e din păcate o frescă: şi-ar mai fi păstrat aproape întreaga strălucire, precum cea a lui Montorfano, aşezată în faţă. E pictată în culori de ulei, degresate printr-un procedeu aparte inventat de Leonardo, pe o tencuială nu prea solidă: de nici o ocară n-a fost scutită, şi totuşi numai umbra ei şi e de-ajuns pentru a eclipsa toate capodoperele.

Am avut fericirea să vedem la Milano *Cina* lui Leonardo. Să ne fie îngăduit a reproduce aici pagina scrisă în timpul călătoriei noastre în Italia, sub impresia imediată a divinei opere. Zadarnic aş mai încerca să schimb copilăreşte cuvintele, conţine întregul nostru gînd asupra lui Leonardo.

„*Cina* lui Leonardo da Vinci ocupă peretele din fund al refectoriului. Celălalt perete e aco-

perit cu Golgota lui Montorfano, datînd din 1495. Există oarecare talent în pictura asta. Dar cine-i poate ţine piept lui Leonardo da Vinci?

Desigur, starea de degradare în care se află această capodoperă a geniului uman e regretabilă; şi totuşi nu-i dăunează într-atît pe cît s-ar putea crede. Leonardo da Vinci e prin excelenţă pictorul misterului, al inefabilului, al crepuscularului; pictura sa pare o muzică în gamă minoră. Umbrele sale sînt văluri pe care le întredeschide sau le îngroaşă pentru a te lăsa să ghiceşti un gînd tainic. Tonurile lui se estompează aşa cum se şterg culorile obiectelor sub clarul de lună, conturele se învăluie sau se îneacă de parcă s-ar afla îndărătul unui voal negru, iar timpul, care e duşmanul celorlalţi pictori, pe acesta îl slujeşte, îndesind armonioasele întunecimi în care-i place să se cufunde.

Prima impresie pe care ţi-o face această frescă minunată ţine de vis: orice urmă a trudei artistice a dispărut; încît pare a pluti pe suprafaţa zidului, ce-o absoarbe ca pe-o boare uşoară. Simţi revenind umbra unei picturi, spectrul unei capodopere. Efectul e poate mai solemn şi mai cucernic decît dacă scena din tablou s-ar petrece aievea: trupul a dispărut, pe cînd sufletul supravieţuieşte pe de-a-ntregul.

Christos ocupă mijlocul mesei, avîndu-l la dreapta pe Sfîntul Ioan, apostolul preaiubit. Sfîntul Ioan, într-o atitudine de adoraţie, cu privirea atentă şi blîndă, cu gura întredeschisă, cu faţa tăcută, se apleacă plin de cuviinţă dar şi de afecţiune, ca şi cum şi-ar sprijini inima de învăţătorul divin. Leonardo le-a făcut apostolilor feţe aspre, puternic accentuate; deoarece erau cu toţii pescari, meşteşugari, oameni din popor. Arată, prin energia trăsăturilor, prin puterea muşchilor lor, că întruchipează Biserica născîndă. Ioan, cu figura sa feminină, trăsăturile pure, carnaţia redată printr-un ton fin şi delicat, pare mai curînd a ţine de înger decît de om; e mai mult aerian decît terestru, mai plin de poezie decît de învăţătură, mai îndrăgostit decît credincios; simbolizează trecerea de la natura umană la cea divină. Christos poartă întipă-

rită pe faţă blîndeţea inefabilă a victimei benevole; azurul paradisului îi străluceşte în ochi, iar cuvintele aducătoare de pace şi de mîngîiere îi cad de pe buze precum mana cerească în deşert. Albastrul blînd al pupilei ca şi nuanţa mată a pielii, al cărei reflex pare să-l fi colorat şi pe palidul Carol I de Van Dyck, dezvăluie suferinţele crucii lăuntrice, purtată cu o resemnare plină de convingere. Îşi acceptă cu hotărîre soarta, nedîndu-se în lături de la buretele muiat în fiere la această din urmă masă luată în libertate. Pe chipul acesta de o suavitate neasemuită se simte în întregime forţa morală a eroului ce-şi ia întreaga tărie din suflet: ţinuta capului, fineţea pielii, încheieturile robuste deşi delicate, arcuirea netedă a degetelor — totul — trădează o natură aristocratică în mijlocul feţelor plebee şi rustice ale soţilor săi. Isus Christos este fiul lui Dumnezeu; se trage totodată şi din stirpea regilor iudaici. Unei religii întru totul spirituale, nu-i trebuia oare un revelator blînd, elegant şi frumos, de care copiii cei mai mici să se poată apropia fără de spaimă? Aşezaţi-l în locul lui Isus pe Socrate, la această cină supremă, şi ea se va schimba numaidecît; unul va cere să i se aducă jertfă un cocoş lui Esculap; altul se va oferi să fie el sfînta cuminecătură, iar frumuseţea artei greceşti va fi biruită de seninătatea artei creştine."

Muzeul Luvru e bogat în picturi de Da Vinci, acest maestru rar, căruia un număr restrîns de capodopere i-au fost de ajuns pentru a cuceri primul loc. Puţine galerii reunesc tot pe-atîtea şi de-o atît de sigură autenticitate. Zadarnic muzeul din Madrid se laudă că deţine Gioconda, originalul e numai cel de la noi.

Madona din grota cu stînci, a cărei gravură e atît de cunoscută, aparţine celei de-a doua maniere a lui Leonardo, putînd fi considerată prototipul acesteia. Modelul e urmat cu o grijă pe care n-o au pictorii nefamiliarizaţi cu dăltiţa. Rotunjimea corpurilor obţinute prin degradarea tentelor, exactitudinea umbrelor şi filtrarea cu zgîrcenie a luminii trădează la acest tablou fără de asemă-

nare obișnuințele sculptorului. Se știe că Leonardo era sculptor și adesea spunea: „Numai modelînd, pictorul poate dobîndi știința umbrelor". Multă vreme s-au păstrat figurinele din lut de care se slujea în lucrul său.

Aspectul *Madonei din grota cu stînci* e straniu, misterios și încîntător. Un fel de grotă de bazalt adăpostește divinul grup așezat pe malul unui pîrîu prin ale cărui unde străvezii se întrezăresc pietrele din albie. Arcada grotei descoperă o priveliște stîncoasă, presărată de copaci firavi, și străbătută de un rîu, pe malul căruia se ridică un sat; totul de o culoare de nedefinit, ca în ținuturile himerice pe care le străbați în vis și minunat de potrivită pentru a scoate în evidență figurile umane.

Ce chip adorabil e cel a Madonei! E cît se poate de caracteristic pentru Leonardo și nu amintește prin nimic de fecioarele lui Perugino și Rafael: partea de sus a capului e sferică, fruntea bombată; ovalul obrazului se subțiază pentru a se închide printr-o bărbie de o curbură delicată; ochii, cu pleoapele lăsate, sînt încercuiți de penumbră; nasul, deși fin, nu alcătuiește o linie dreaptă împreună cu fruntea, ca acela al statuilor grecești; nările sînt bine conturate iar aripile nasului freamătă ca și cum respirația le-ar face să palpite. Gura, ceva cam mare, are zîmbetul acela vag, enigmatic și minunat pe care Da Vinci îl dă figurilor feminine; o anume maliție se amestecă laolaltă cu expresia de puritate și bunătate. Părul lung, despletit, mătăsos, coboară în șuvițe ondulate pe obrajii scăldați de umbre și de semitente, întovărășindu-i cu o grație neasemuită.

E frumusețea lombară idealizată de o execuție admirabilă, al cărei singur cusur ar fi poate o perfecțiune prea absolută.

Și ce mîini! mai cu seamă cea care, întinsă înainte, prezintă degetele în racursiu. Numai domnul Ingers a putut reînnoi acest tur de forță în figura *Muzei lirice încoronîndu-l pe Cherubini*. Potrivirea drapării are acel gust ales și prețios ce-l caracterizează pe Da Vinci. O agrafă în formă de
 medalion ține pe piept capetele mantiei pe care

braţele o ridică, provocînd falduri pline de noblețe şi eleganţă.

Îngerul care-l arată cu degetul pe Pruncul Isus micului Sfînt Ioan are capul cel mai suav, mai delicat şi mai mîndru pe care penelul l-a fixat vreodată pe pînză. Aparţine, dacă se poate spune aşa, celei mai înalte aristocraţii cereşti. Ai zice că-i un paj de stirpe aleasă obişnuit să-şi aşeze piciorul pe treptele tronului.

Un păr inelat şi buclat îşi răspîndeşte bogăţia în jurul capului său, realizat printr-un desen atît de pur şi de delicat, încît întrece frumuseţea feminină, dînd chiar ideea unui tip de frumuseţe superior oricărei închipuiri omeneşti; privirea-i nu e îndreptată spre grupul pe care-l desemnează, deoarece nu e nevoie să privească pentru a vedea, şi chiar de n-ar avea aripi pe umeri tot nu ne-am înşela în privinţa naturii sale. O indiferenţă divină se zugrăveşte pe chipul său încîntător, ce-abia surîde din colţul buzelor. Îndeplineşte însărcinarea dată de cel veşnic cu o seninătate netulburată.

Neîndoielnic, nici o altă fecioară, nici o altă femeie n-a avut un chip mai frumos; dar spiritul cel mai bărbătesc, inteligenţa cea mai dominatoare strălucesc în ochii aceştia negri, aţintiţi oarecum asupra privitorului ce încearcă a le pătrunde taina.

Se ştie cît de greu e să zugrăveşti copii. Formele prea puţin pîrguite ale primei vîrste se pretează cu greutate expresiei artei. Leonardo da Vinci, în micuţul Sfînt Ioan din *Madona din grota cu stînci* a găsit dezlgare problemei cu superioritatea lui obişnuită. Poziţia adunată a copilului, ce-şi prezintă mai multe părţi ale corpului în racursiu, e plină de graţie, de o graţie căutată şi rară, ca tot ceea ce face sublimul artist, şi cu toate acestea firească. E cu neputinţă să vezi ceva modelat cu mai multă fineţe, decît acest cap cu obraji bucălaţi, străpunşi de gropiţe, decît braţele lui rotunde şi grăsulii, decît torsul durduliu şi străbătut de cute, decît picioruţele pe jumătate îndoite pe iarbă. Umbra înaintează spre lumină prin degradeuri de o delicateţe nespusă, dînd figurii un relief extraordinar.

Pe jumătate înveşmîntat într-un văl transparent, divinul Bambino îngenunche împreunîndu-şi mîinile, ca şi cum ar avea de pe acum conştiinţa misiunii sale şi ar înţelege gestul pe care micuţul Sfînt Ioan îl face imitîndu-l pe înger.

Cît despre colorit, chiar dacă întunecîndu-se şi-a pierdut valoarea proprie, a păstrat o armonie pe care spiritele delicate o preferă în locul prospeţimii şi strălucirii nuanţelor. Tonurile se armonizează într-un raport atît de desăvîrşit, încît rezultatul e o tentă neutră, abstractă, ideală, misterioasă, care înveşmîntează formele cu un văl celest parcă, îndepărtîndu-le de realităţile pămînteşti.

În *Sfînta Ana, Maria şi copilul Isus,* găsim un alt aspect al lui Leonardo. Aici, umbra e mai puţin cenuşie şi bate mai puţin în violaceu; e neîndoielnic că pictorul nu a întrebuinţat în acest tablou negrul inventat de el şi care s-a degradat într-atît în celelalte pînze ale lui. Culoarea a rămas mai deschisă şi mai caldă. În mijlocul unui peisaj presărat cu stînci şi cu pîlcuri de copaci, mici, puţin înfrunziţi, Sfînta Ana o ţine pe genunchii săi pe Fecioară, care se apleacă într-o mişcare adorabilă spre pruncul Isus. Copilul zădărăşte mielul, trăgîndu-l încet de ureche, gest pueril şi încîntător ce nu alterează întru nimic noblețea compoziţiei, risipindu-i orice sobrietate. Cîteva cute frumoase brăzdează fruntea Sfintei Ana, altele vărgîndu-i obrajii, fără a-i şterbi frumuseţea, deoarece lui Leonardo da Vinci nu-i plac gîndurile triste şi n-ar voi să jignească privirea cu spectacolul decrepitudinii. Capul Fecioarei, privit puţin de jos în sus, se remarcă printr-o deosebit de mare delicateţe şi fineţe a liniilor, răspîndeşte graţia virginală şi pasiunea maternă; ochii sînt aproape înlăcrimaţi, iar gura, pe jumătate zîmbitoare, are acea expresie cu neputinţă de definit, al cărei secret numai Leonardo îl cunoştea. E pictată, ca şi restul tabloului, într-o manieră vaporoasă, o *morbideza* pe care artistul le-ar fi înlăturat poate dacă ar fi finisat mai mult.

Tradiția pretinde că tabloul acesta ar fi fost pictat după o schiță de Leonardo și după desenul său de către Bernardino Luini. Se prea poate; dar e neîndoielnic că penelul maestrului a trecut peste el. Nu vrem să invocăm alte dovezi decît operele lui Luini însuși, oricît de încîntătoare ar fi, dealtminteri.

De vreme ce am ajuns la *Sfintele Familii* ale lui Leonardo, să transcriem aici o pagină de Henry Beyle[1] despre *Madona* care se află la Sankt-Petersburg, cea mai prețioasă perlă înrămată din întreaga galerie a Ermitajului.

„Ceea ce te oprește dinaintea acestui tablou e maniera lui Rafael folosită de un geniu cu totul diferit. Nu pentru că Leonardo s-ar fi gîndit să imite pe cineva, întreaga sa natură respinge aceasta; dar, în timp ce căuta sublimul grației și al maiestății, s-a întîlnit în chip firesc cu pictorul din Urbino. Dacă i-ar fi stat în fire să caute expresia pasiunilor profunde și să studieze arta antică, nu mă îndoiesc că l-ar fi reprodus pe Rafael pe de-a-ntregul; atîta doar că l-ar fi depășit prin știința clar-obscurului. Așa cum stau lucrurile, această *Sfîntă Familie* de la Sankt-Petersburg este, după părerea mea, ceea ce Leonardo a creat mai frumos. Ceea ce o deosebește de madonele lui Rafael, în afara diferenței izbitoare a expresiei, e faptul că toate părțile sînt prea finisate. Lipsește o anume facilitate și grație în execuția materială. Era o lipsă a acelor vremi. Însuși Rafael a fost întrecut de Correggio.

Opera trebuie să-i fi plăcut lui Da Vinci însuși, deoarece și-a pus inițialele pe ea, cele trei litere D.L.V. împletite laolaltă, semnătura așadar, obicei din care nu se mai cunoaște decît un singur exemplu, pe tabloul lui M. Sanvitali, la Parma.

Cît despre partea morală a *Madonei* de la Ermitaj, ceea ce frapează întîi de toate e maiestatea și o anume frumusețe sublimă; dacă în privința sti-

[1] Adică Stendhal, în a sa *Histoire de la peinture* (1817).

lului Leonardo s-a apropiat de Rafael, nicicînd nu s-a îndepărtat mai mult cît priveşte expresia.

Maria e văzută din faţă, îşi priveşte copilul cu mîndrie. E una din figurile cele mai grandioase ce s-a atribuit mamei Mîntuitorului. Copilul, plin de veselie şi de forţă, se joacă împreună cu mama sa; în spatele acesteia, la stînga privitorului, se află o tînără femeie îndeletnicindu-se cu cititul. În tablou, figura aceasta plină de demnitate capătă numele de Sfînta Ecaterina, dar probabil e portretul cumnatei lui Leon al X-lea. În partea opusă se află un Sfînt Iosif, capul cel mai original din tablou. Sfîntul Iosif îi zîmbeşte copilului, făcîndu-i o mică strîmbătură de-o drăgălăşenie desăvîrşită. Ideea aceasta îi aparţine pe de-a-ntregul lui Leonardo. În epoca sa nimănui nu i-ar fi trecut prin minte să pună o figură veselă într-un subiect sacru, iar întru aceasta e precursorul lui Correggio.

Expresia minunată a acestui Sfînt Iosif temperează maiestatea din restul tabloului, îndepărtînd orice senzaţie de apăsare şi de plictis. Acest cap cu totul deosebit se regăseşte adesea la imitatorii lui Da Vinci: de pildă, într-un tablou de Luini, din Pinacoteca di Brera."

Ciudat lucru! Leonardo da Vinci, care poseda o atît de profundă ştiinţă a anatomiei, n-a pictat aproape niciodată un nud. După ştiinţa noastră, nu cunoaştem alt exemplu decît *Leda*, al cărei cap, desenat de Calamatta şi gravat sub supravegherea sa, întovărăşeşte articolul de faţă.[1] Leda e în picioare, într-o poziţie echilibrată cu o euritmie demnă de cele mai frumoase statui greceşti, cu care însă nu se aseamănă, deoarece Da Vinci, original în totul, căuta frumuseţea în însuşi izvorul său, natura. La picioarele Ledei, nobile şi pure de parc-ar fi cioplite din marmură de Paros, se joacă, printre cojile de ou din care au ieşit, graţioasele progenituri ale divinei lebede; tînăra femeie are acea expresie de veselie batjocoritoare şi superioară, despre care se poate spune întrucîtva că e pecetea

[1] În *Zei şi semizei ai picturii*. (Nota editorului francez.)

lui Leonardo; ochii ei strălucitori de maliţie rîd între pleoapele uşor migdalate; gura se răsfrînge spre colţuri, săpînd gropiţe în obraji, cu sinuozităţi atît de molatece, atît de vluptoase şi în acelaşi timp atît de delicate, încît aproape că devin perfide. Domnul Baudry[1] a ştiut să pună o răsfrîngere a acestui zîmbet în a sa delicioasă micuţă Leda, atît de remarcată cînd s-a ivit la Salon, încît îşi răspîndea lumina asupra întregului tablou.

Singurul cusur ce i s-ar putea găsi acestei încîntătoare figuri e o perfecţiune împinsă prea departe, o migălire de penel ce trădează încă primele strădanii ale artei căutîndu-se pe sine.

Leonardo, în *Sfîntul Ioan Botezătorul,* aflat la Muzeul Luvru, ni se pare a fi abuzat de acest zîmbet; dintr-un fundal de umbre adînci, figura sfîntului se desprinde pe jumătate; unul din degetele sale arată cerul; dar masca feţei, efeminată pînă la a te face să te îndoieşti de sexul lui, este atît de sardonică, atît de vicleană, atît de plină de reticenţe şi de mistere, încît te îngrijorează, inspirîndu-ţi bănuieli tulburi privitor la ortodoxia sa. Ai zice că e unul din acei zei decăzuţi de care vorbeşte Heinrich Heine şi care, pentru a-şi duce zilele, şi-a luat o slujbă în religia cea nouă. Arată cerul dar îşi bate joc de el şi pare a rîde de credulitatea privitorilor. Pentru că el, el cunoaşte doctrina tainică şi nu crede cîtuşi de puţin în Christosul pe care-l vesteşte; totuşi, pentru oamenii de rînd face gestul convenţional iar celor de duh le împărtăşeşte destăinuirea prin zîmbetu-i diabolic.

Înţelegem cum de Leonardo a putut fi învinuit că se închina unei religii aparte, unei filozofii oculte ce-avea prea puţine lucruri comune cu credinţa generală. Era de-ajuns un chip cum e cel al *Sfîntului Ioan Botezătorul* pentru a îndreptăţi asemenea bănuieli. Ateu? cu siguranţă că Leonardo nu a fost; panteist? poate, dar fără a-şi da seama; a murit nutrind sentimente de bun catolic „cu toate dezlegările date de Biserică", aşa cum e scris

[1] *Paul Baudry (1828—1886),* pictor francez.

într-o scrisoare a lui Francesco Melzi, elevul său, care-l urmase în Franţa.

Un soi de fatalitate pare a se îndîrji să urmărească marile opere ale lui Leonardo. Calul gigantic la care lucrase vreme de peste şaisprezece ani a fost distrus; din *Cină* n-a mai rămas decît o umbră, dar o umbră ce întunecă mulţi sori!

Luini, Salai, Melzi, Boltraffio şi alţii au pictat în maniera lui Da Vinci o mulţime de Herodiade, de madone şi de Magdalene care, în cataloage, poartă numele maestrului, iar uneori nici nu sînt nedemne de o asemena cinste; noi înşine, la Burgos, în sacristia catedralei, am văzut o Magdalenă învăluită în lungile-i plete mătăsoase şi fine, umbrită de semitente admirabil aplicate, care era atribuită, nu fără îndreptăţire, lui Leonardo, dar care nu era de el, deoarece sublimul leneş a produs prea puţin. La ce bun să te repeţi inutil, de vreme ce ai atins prefecţiunea?

Cum să poţi crede că toate aceste opere îi aparţin? Lui Leonardo i-au trebuit patru ani pentru a face portretul Monnei Lisa, pe care nu l-a socotit niciodată terminat; se grăbea atît de puţin încît, în timpul unei şederi la Roma, primind o comandă din partea lui Leon al X-lea, începu prin a distila plante pentru a încropi un verniu trebuincios tabloului ce urma a-l face şi pe care nu l-a făcut, după obiceiul său; îi era de-ajuns să-şi dovedească sieşi, prin cîteva opere, că e un mare pictor. Poate chiar să fi fost mai mîndru de talentele sale de inginer, de cunoscător în ale hidraulicei şi de compozitor de muzică.

Cine şi-ar putea închipui că frumosul Leonardo, atît de elegant, de nobil, de deosebit, de delicat, poseda în cel mai înalt grad darul caricaturii. Şi în genul acesta, ca în oricare altul, a atins de prima dată perfecţiunea. Cu cîtă forţă comică, cu cîtă batjocură magistrală, cu cîtă putere grotescă descoperă trăsătura singulară, amănuntul caracteristic, latura exagerată, ticul specific fiecărei fizionomii! Cît de bine se pricepe să scoată în evidenţă monstrul ascuns în fiecare om, şi cu cîtă
89 măiestrie, dintr-o singură trăsătură de condei, ase-

mănătoare loviturii date de-o labă cu ghearele scoase, desprinde faţa pentru a lăsa să se vadă masca ascunsă dedesubt! Aduce patimile, viciile, nebuniile, maniile ridicole la suprafaţă, făcîndu-le să iasă în evidenţă prin vreo uimitoare exagerare anatomică. Caricaturile sale, pe care le adună străbătînd străzile din Milano înarmat cu un carneţel, sau pe care le mîzgălea din memorie pe marginea manuscriselor, au fost strînse şi grupate de Carlo Giuseppe Gerli; ceea ce le caracterizează e bizarul şi grandiosul, un soi de jovialitate cumplită; puţin lipseşte ca mascaronii aceştia burleşti să devină înspăimîntători, într-atît oasele, muşchii, vinele ies în evidenţă printr-o diformitate puternică, maxilarele inferioare ies în afară cu o şchioapă, nasurile se coroiază ca nişte ciocuri, orbitele se adîncesc aclătuind arcade adînci, înlăuntrul cărora se zbat ca niste aripi de liliac pleoapele fleşcăite, buzele stau încreţite sau se desfac în rînjet, arătînd gingiile stîrbe ori împungînd cu colţii. Pometii prezintă scobituri ca de grotă, profilul se ştirbeşte sau se boţeşte lărgindu-şi sau micşorîndu-şi unghiul facial cu o incredibilă putere de-a ridiculiza. Dincolo de-o slabă aparenţă umană se perindă hidoasa menajerie a bestialităţilor şi-a viciilor: botul, rîtul, căpăţîna, buza de iepure împrumută măşti diforme răutăţii, lăcomiei, desfrîului, trîndăviei, tîmpeniei; dar ceea ce e minunat e faptul că fiecare din aceste capete atît de pitoresc monstruoase, încadrate de cîteva elemente vegetale ori de vreo volută ornamentală, ar alcătui un mascaron superb, vărsînd pe gură apa unei fîntîni, hăpăind un ciocan de bătut în poartă, deschizîndu-şi rictusul unei chei de boltă.

O putere formidabilă torturează aceste conture, scobeşte aceste cavităţi, le scoate muşchii în evidenţă, aduce din străfundul cărnurilor muşchii la suprafaţa pielii, conturează scheletul prin înveliş, exagerează prisosurile ori slăbiciunea în scop caricatural; e însăşi jovialitatea plină de cruzime dar de un comic irezistibil al unui zeu tînăr şi frumos care-şi bate joc de diformităţile umane.

S-ar zice că artistul a voit să facă un fel de curs de teratologie, în înţelesul larg al unui Geoffroy de Saint-Hilaire, şi să dovedească frumuseţea prin urîţenie, *norma* prin dezordine. Caricatura, aşa cum o înţeleg modernii, nu are nici o legătură cu aceste desene a căror fantezie prezintă totdeauna ca punct de plecare ştiinţa cea mai profundă şi care întrucîtva sînt la fel de arabesc anatomic, avînd muşchi drept rinsouri. E vorba de nişte jocuri de Titan cărora nu le-ar putea face faţă, în ciuda marelui lor talent, nici Hogarth, nici Cruikshank, nici Gavarni, nici Daumier, deoarece Da Vinci e la fel de prodigios în aceste crochiuri în cerneală făcute cu o mînă de maestru ca şi în picturile sale cele mai desăvîrşite.

Dacă ar fi voit-o, Leonardo da Vinci ar fi putut fi Michelangelo, după cum ar fi putut fi Rafael; dar a fost el, şi e îndeajuns. Graţia îl încînta mai mult decît forţa, deşi a fost în stare să-şi dovedească puterea: schiţa sa cu bătălia de la Anghiari a înlăturat-o pe cea a lui Michelangelo; din nefericire, a dispărut în tulburările din Florenţa şi n-a mai rămas decît un fragment gravat de Edelinck, după un desen de Rubens. Neîndoielnic că Rubens e un mare maestru, dar niciînd vreun geniu nu a fost mai potrivnic celui al lui Leonardo, încît în stampă se simte că pictorul din Anvers a rotunjit conturele în manieră flamandă, a îngreuiat crupele cailor, şi a vulgarizat în felul său figurile stranii ale călăreţilor.

Blîndeţea, seninătatea, graţia, o graţie mîndră şi drăgăstoasă în acelaşi timp, acestea au fost caracteristicile dominante ale lui Leonardo. A inventat ori mai curînd a aflat în natură o frumuseţe la fel de desăvîrşită precum frumuseţea greacă, dar fără nici o legătură cu aceasta. E singurul artist care a putut fi frumos fără a imita antichitatea. Într-aceasta stă meritul său suprem; deoarece toţi cei care nu au avut ştiinţă de aceste tipuri eterne, de aceste *canoane* ale idealului, sau care se depărtează de ele, rămîn marcaţi de barbarie ori se îndreaptă spre decadenţă. Leonardo da Vinci

a păstrat finețea gotică, însufleţind-o de un spirit cît se poate de modern. Aşa cum am mai spus-o şi în altă parte, dacă Virgiliu este autorul lui Dante, Leonardo e pictorul nostru, chipurile personajelor lui Da Vinci părînd a veni din sfere înalte să se privească într-o oglindă de oţel întunecat unde imaginea le-a rămas întipărită pe vecie, printr-un secret asemănător celui al dagherotipului. Au mai fost văzute cîndva, dar nu pe lumea asta; într-o existenţă anterioară poate, de care te face să-ţi aduci tulbure aminte.

Cum altfel să ne explicăm încîntarea aparte, aproape magică, pe care-o stîrneşte portretul Monnei Lisa asupra firilor celor mai puţin entuziaste! Să fie frumuseţea ei? multe chipuri de Rafael şi de alţi pictori sînt mai corecte. Nici măcar nu mai e tînără, vîrsta ei trebuie să fie acea vîrstă ce-i era pe plac lui Balzac, treizeci de ani; dincolo de finețea mîngîietoare a modeleului se şi ghiceşte oarecare oboseală, iar degetul vieţii şi-a pus pecetea pe obrazul acesta de piersică pîrguită. Veşmintele, prin înnegrirea culorilor, au ajuns să semene aproape cu hainele cernite ale unei văduve: un văl pogoară odată cu părul de-a lungul feţei, dar privirea ştiutoare, profundă, catifelată, plină de făgăduială, te atrage irezistibil şi te vrăjeşte, în timp ce gura sinuoasă şerpuieşte, răsfrîntă la colţuri, sub penumbre viorii, îşi rîde de tine cu atîta blîndeţe, graţie şi superioritate, încît te simţi timid de-a binelea, ca un şcolar dinaintea unei ducese. De aceea creştetul acesta cu umbre viorii, pe care-l întrezăreşti ca printr-un văl negru, opreşte ceasuri în şir oamenii căzuţi în visare şi sprijiniţi de rampele din muzee, bîntuindu-le amintirea ca un motiv de simfonie. Sub forma *exprimată*, simţi un gînd nelămurit, necuprins, *inexprimabil*, ca o idee muzicală; te simţi mişcat, tulburat; chipuri *mai văzute cîndva* îţi trec pe dinaintea ochilor, voci al căror timbru ţi se pare că-l recunoşti, îţi şuşotesc la ureche confidenţe languroase; dorinţele înăbuşite, speranţele ce deznădăjduiau încep să se agite dureros într-o umbră străpunsă de raze, şi descoperi că pricina melancoliei e faptul că

Gioconda a întîmpinat, acum trei sute de ani, mărturisirea dragostei tale cu zîmbetul acesta batjocoritor pe care-l mai păstrează şi astăzi.

În timp ce Monna Lisa del Giocondo poza, şi a pozat multă vreme, căci Leonardo nu era omul care să se grăbească avînd în faţă un astfel de model, virtuozi executau concerte în atelier. Maestrul, cu ajutorul muzicii şi al vorbelor de duh, voia să oprească pe buzele cele frumoase zîmbetul gata să-şi ia zborul, pentru a-l ţintui pe vecie pe pînza sa. Nu găsiţi că în portretul Giocondei se află — fără intenţie din partea noastră de-a voi să mizăm pe jocul de tonuri şi note — un fel de ecou al unei impresii muzicale? efectul e blînd, voalat, afectuos, plin de mister şi armonie, iar amintirea acestui adorabil chip vă urmăreşte ca unul din motivele lui Mozart pe care sufletul şi-l cîntă cu glas scăzut pentru a se mîngîia de-o primejdie neştiută.

Toţi aceşti zei ai picturii pun astfel stăpînire pe sufletul nostru în care fac să răsune pentru totdeauna divina muzică, ecou al lumii radioase, supraomeneşti, pe-ale cărei tărîmuri vedem ivindu-se Frumosul.

RAFAEL
(1483–1520)

După Leonardo[1], nu poţi vorbi decît despre Rafael: numai el e îndeajuns de pur, de nobil, de elevat pentru ca trecerea să nu pară bruscă. Cu toate că a trăit destul de puţin, Rafael a străbătut toate etapele artei. Cele trei maniere ale sale rezumă toate fazele posibile ale picturii. Porneşte de la Perugino cu al său *Sposalizio* şi ajunge aproape la Lebrun cu *Bătălia lui Constantin*. De la naivitatea gotică, ajunge în cîţiva ani la acea culme a artei, acea perfecţiune absolută după care nu mai există decît decadenţa. Desigur, Rafael a fost dăruit cu talent în chip miraculos. S-a bucurat de geniu, frumuseţe, fericire, o fire plăcută şi încîntătoare care-i uşura totul. Dar cea mai de seamă calitate a sa a fost armonia care rezulta de pe urma uşurinţei ce-o avea de-a adăuga talentului său tot ceea ce i se părea frumos cu o uimitoare armonie a proporţiilor. Cîteva băi de-ale împăratului Titus, cîteva statui vechi descoperite i-au dat simţul antichităţii, pe care şi l-a însuşit fără cel mai mic efort. Uşa pe care Bramante i-a deschis-o spre Capela Sixtină a fost de ajuns pentru a adăuga graţiei sale înnăscute mîndria şi vigoarea lui Michelangelo.

---

[1] E vorba de „Salonul pătrat" de la Luvru, unde erau aşezate pînzele marilor maeştri italieni, descrise de Gautier în lucrarea *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* (Charpentier, 1882).

Sfîntul Mihail ucigînd demonul ocupă în colţul salonului, pe un panou cu ramă de fildeş, un loc ce-ar putea fi privit ca loc de onoare — dacă poate fi vorba de aşa ceva într-o încăpere unde fiece pînză e o capodoperă. Compoziţia aceasta atît de simplă şi atît de frumoasă arată în ce măsură Rafael era în chip firesc sublim şi cum printr-un avînt lipsit de trudnicie ajungea pe culmile cele mai înalte ale artei. Arhanghelul războinic, înveşmîntat într-o cuirasă din fier şi aur, pentru a face simţită privirilor puterea-i nemăsurată — încît nu are nevoie de o întreagă armură —, îşi pogoară din înalturi aripile-i pe jumătate desfăcute, ca o pasăre ce-ar dori să se-abată asupra prăzii; eşarfa flutură îndărătul lui în cute tremurătoare, o eşarfă cu trei capete, ciudăţenie hazlie ce scapă mai întîi vederii şi pe care numai judecata o îndreptăţeşte; piciorul lui, de-o frumuseţe divină, obişnuit să păşească prin lumină, abia atinge umărul demonului răsturnat la pămînt şi zvîrcolindu-se într-o strădanie plină de furie şi neputinţă. Arhanghelul scoboară vîrful lăncii spre duşman; ceea ce nu-i decît un semn al izbînzii: lupta se terminase înainte de-a începe. Ar fi cu neputinţă să redai cu o noblete mai ideală decît a făcut-o Rafael seninătatea distrată şi oarecum dispreţuitoare a Arhanghelului îndeplinind porunca dumnezeiască privitor la îngerul răzvrătit, odinioară soţul său întru glorie. În afară de înţelesul legendar al scenei, se pare că artistul ar fi voit să înfăţişeze frumuseţea eternă azvîrlind în adîncul prăpastiei urîţenia răzvrătită împotriva armoniei supreme. În acest frumos înger pur, într-atît de blînd şi de mîndru totodată, îl întrezărim pe însuşi Rafael respingînd formele triviale şi hîde. Ce uşurinţă plutitoare, ce forţă delicată — izvorîtă mai curînd din puterea voinţei decît din muşchi — ce eleganţă supranaturală în această figură ce zboară, care totuşi nu are nimic vaporos, iar desenul se impune cu o asemenea fermitate încît devine aproape sculptural! Făptura zugrăvită planează prin chiar impulsul propriei mişcări, prin
 zvîcnirea irezistibilă a propriului contur. Opera

aceasta minunată nu-şi poartă semnătura într-un colţ al tabloului, ci chiar pe marginea veşmîntului arhanghelului. Se poate citi următoarea inscripţie: *Raphaël Urbinas, pingebat, M.D.XVIII*[1]. S-ar spune că pictorul a voit să-şi lege numele de operă în chip de neşters.

Un tablou pe care Rafael l-a pictat în aceeaşi epocă şi care îi era destinat reginei, după cum *Sfîntul Mihail* îi era destinat lui Francisc I, nu e cu nimic mai prejos în privinţa frumuseţii. E vorba de *Sfînta Familie*. Rafael, ajuns la apogeul talentului, n-a realizat nimic mai desăvîrşit; pictura n-a trecut mai departe şi ne putem îndoi că va putea depăşi vreodată această limită supremă, în care mijloacele omeneşti rămîn neputincioase în faţa geniului pentru a exprima un ideal superior.

Întreaga compoziţie se echilibrează printr-un ritm subtil, armonios ca muzica, iar liniile se îmbină, îşi răspund, alcătuind cele mai fericite opoziţii. Frumuseţea desenului, nobleţea figurilor, puritatea conturelor, căderea falnică şi gustul ales al faldurilor vestimentaţiei nu sînt cu nimic mai prejos decît cele ale statuilor greceşti. În capodopera aceasta, spiritualismul creştin idealizează perfecţiunea plastică. Avem în faţa ochilor nu doar nişte trupuri frumoase ci şi nişte suflete celeste. Rafael le plăsmuia după propriu-i chip.

Pruncul Isus se avîntă din leagăn în braţele Fecioarei aşezată la dreapta şi aplecată spre el într-un gest de graţioasă înţelegere maternă. Sfîntul Ioan, prezentat de Sfînta Elisabeta, aşezată în partea stîngă a tabloului, se prosternează dinaintea Dumnezeului-copil. Un înger, de o eleganţă divină, răspîndeşte flori asupra Fecioarei, ca pentru a da viaţă versului lui Vergiliu: *Manibus date lilia plenis*[2]. Un al doilea înger se prosternează şi el, pe cînd Sfîntul Iosif priveşte scena cu o înfăţişare maiestuoasă, liniştită.

---

[1] Pictate de Rafael din Urbino în 1518, în latină în original.

[2] Răspîndiţi crini cu braţele încărcate, în latină în original.

Nimeni altul ca Rafael n-a ştiut să dea mamei lui Isus această frumuseţe în acelaşi timp ideală şi reală, feciorelnică şi feminină, această puritate a privirii, acest zîmbet încîntător care e zîmbetul sufletului mai curînd decît al buzelor. A fixat pentru totdeauna tipul Madonei, încît ideea „Mariei cea plină de har" se înfăţişează totdeauna credinciosului, poetului, artistului, sub trăsăturile unei Fecioare de Rafael. A îndepărtat de la ea tristeţea, suferinţa şi urîţenia evului mediu; a împodobit-o cu toate harurile minunate pe care i le atribuie rugăciunile: Stea a dimineţii, Trandafir ceresc, Uşă de ivoriu — făcînd din ea idealul frumuseţii moderne, aşa cum Venera era idealul frumuseţii antice.

Ne referim aici la Madonă în felul în care pictorul din Urbino o înţelegea în ultima parte a vieţii, aflat în culmea celei de-a treia maniere a sa. În cea de-a doua şi prima manieră, cînd îşi mai aminteşte încă de lecţiile lui Perugino, Rafael reprezintă Fecioara într-un mod mai naiv, mai timid, deşi nu mai puţin încîntător, dar în care se resimte încă stilul gotic. O aşază în peisaje împodobite de cetăţi şi construcţii ce n-au nici o legătură cu Iudeea, iar pe cerul deschis la culoare, profilează siluetele unor arbori micuţi şi firavi, cu frunzişul posomorît şi rărui. *Frumoasa grădinăreasă* e numele ce se dă fermecătoarei compoziţii care-i reuneşte laolaltă pe Fecioară, pe Sfîntul Ioan şi pe pruncul Isus, într-un micuţ cadru centrat în partea de sus, şi în care Fecioara nu e înveşmîntată după moda antichităţii, ca în *Sfînta Familie*. Bustul apare într-un veşmînt roşu tivit cu negru, de parcă ar fi o simplă *contadina*[1]; de asemeni, pare mai mult fată şi mai puţin femeie. Trăsăturile, de-o delicateţe şi-o puritate minunate, au o graţie plină de nevinovăţie. Simţi mai puţin în ea pe Stăpîna Cerurilor, pe Regina îngerilor — cît pe muritoarea care, în ciuda atitudinii pline de umilinţă, e conştientă de a fi zămislit un Dumnezeu. E în aceeaşi măsură sora mai mare a

---

[1] Ţărancă, în italiană în original.

lui Isus, care-l supraveghează şi-i îngăduie să se joace cu un alt copilaş, cît şi mama pruncului divin. Sfîntul Ioan, îngenuncheat, îi prezintă lui Isus o firavă cruce de trestie, întruchipare a crucii ţintuirii; acum nu-i decît o jucărie, mai tîrziu va fi instrumentul supliciului; dar nimeni nu se gîndeşte la asta în grupul acela fericit şi plin de nevinovăţie.

Cu cîtă graţie duioasă *Fecioara cu văl* exprimă iubirea maternă! Sfînta Fecioară, avînd capul încins de o diademă uşoară, îngenunchează dinaintea pruncului Isus ce doarme pe o pernă; mîna-i ridică, într-un gest plin de emoţie, vălul ce-l acoperă, arătîndu-i-l micuţului Sfînt Ioan îngenuncheat alături de ea. Poate că pînza aceasta a făcut să ia naştere expresia populară: „Doarme ca un prunc!" Ce părăsire de sine, ce supleţe molatecă în acest trup de copil durduliu şi plin de gropiţe ce doarme sub privegherea privirii materne! Pare că vezi răzbind de sub pielea mătăsoasă micuţele broboane de năduşeală ale somnului! Şi ce profil dumnezeiesc de pur acela al Fecioarei, ce naivitate citeşti pe chipul Sfîntului Ioan, ce-şi împreunează mînuţele a rugăciune, pradă extazului! Fecioara aceasta cu diadema, fără a fi încă pe de-a-ntregul asemănătoare cu *Madona della sedia* sau cu *Madona* din *Sfînta Familie* nu mai are simplitatea rustică a *Frumoasei grădinărese.*

Mai puteţi privi, în Salonul pătrat, alte două micuţe tablouri de Rafael, aparţinînd primei lui perioade, cît se poate de cuceritoare şi resimţindu-se încă de naivitatea artei dinaintea Renaşterii. *Sfîntul Mihail luptîndu-se cu balaurul*, care i se înfăşoară pe picior, înconjurat de monştri himerici, de ruine mistuite de flăcări şi de diavoli supunîndu-i la cazne pe osîndiţi, pare a fi, la fel ca şi *Sfîntul Gheorghe izbind cu sabia pe Endriog*, pe care l-a şi străpuns cu lancea, o minunată miniatură desprinsă dintr-un roman cavaleresc şi reprezentînd un paladin ieşind cu bine din încercările unei aventuri, în ciuda farmecelor unui vrăjitor. Luvrul posedă mai multe tablouri autentice ale acestui incomparabil artist.

CORREGGIO
(1489–1534)

Nu știu cum se întîmplă, dar în legătură cu artiștii celebri se țese cîte o legendă, după care e foarte greu să mai restabilești adevărul, chiar și dacă falsitatea ei e de multă vreme dovedită. Cînd auzi rostindu-se numele lui Correggio, nu te poți împiedica să te lași pradă tristeții, gîndindu-te cu melancolie la sfîrșitul jalnic al acestui mare om. Îi blestemi un pic pe călugării care-i plătiseră o capodoperă cu sunători grei de aramă, căci greutatea lor l-a obosit într-atîta pe drum — nefiind îndeajuns de bogat ca să poată închiria o trăsură ori un cal — încît a făcut apă la plămîni și a murit cîteva zile mai apoi. Plăcut lucru să consolezi printr-o admirație tardivă umbra unui geniu nefericit în șederea-i pe acest pămînt, căci gloria lui, înconjurată de aceste umbre, strălucește cu încă și mai mare splendoare. Părerea aceasta, lucru straniu, a fost împărtășită și de contemporanii pictorului, cel puțin de cei îndeajuns de apropiați în timp de vremea cînd acesta trăia, pentru a fi putut afla adevărul, de-ar fi voit să-și dea osteneală să-l caute; dar plăsmuirea le era mai pe plac. Correggio n-a fost atît de sărac pe cît se spune; tatăl său era un cinstit negustor care se bucura de-o anume bunăstare, încît i-a dat o educație aleasă. Giovanni Berni din Piacenza și Marastoni din Modena l-au instruit într-ale literaturii, iar ca maestru de filozofie l-a avut pe

G. B. Lombardi din Correggio, medic vestit, care profesase pînă atunci la Bologna şi Ferrara. Nimic care să semene a mizerie. La douăzeci şi şase de ani, a luat de nevastă pe-o fată din ţinutul lui, în vîrstă de cincisprezece ani, Girolama Merlini, de la care a avut patru copii, trei fete, dintre care două au murit în fragedă vîrstă, şi un băiat, Pomponino, pe care tatăl îl hărăzeşte picturii. Iată aşadar cum numeroasa familie a nefericitului Correggio, care îşi da într-atît osteneala s-o hrănească şi pentru care muncea pe ruptelea, s-a împuţinat simţitor. Doi copii nu sînt o povară peste putinţă de îndurat, chiar dacă nu ai talentul autorului *Antiopei* şi al *Căsătoriei mistice a Sfintei Ecaterina. Il Carteggio*[1] din Tiraboschi conţine mai multe acte privitoare la casele şi proprietăţile lui Correggio. Pe lîngă toate astea, nevasta îi adusese o zestre frumuşică. Nici vorbă, nu a dus traiul princiar al unui Rafael, al unui Michelangelo sau Ţiţian, căutaţi de împăraţi, de papi şi de cardinali, dar n-a cunoscut niciodată sărăcia lucie, iar lipsurile nu l-au îndreptat spre zgîrcenie, după cîte se spune. Dimpotrivă, niciînd vreun artist n-a pus atîta belşug în execuţia materială. Toate picturile sale sînt făcute pe aramă, pe panou de cedru sau pe pînză de cea mai bună calitate; pe ele aşterne cu dărnicie culorile cele mai scumpe, ultramarinurile, lacurile, nuanţele bogate de verde; le împăstează fără zgîrcenie, neprecupeţind nimic pentru a le asigura dăinuirea. Deşi pictează cu uşurinţă, revine asupra lor, le reia, le pune să se usuce la soare, şi nu vinde opera decît atunci cînd o consideră desăvîrşită, conştiinţă pe care nu totdeauna au avut-o maeştrii cu mare reputaţie, şi care din lăudabilă ar fi devenit admirabilă dacă pictorul ar fi fost cu-adevărat pe-atît de lipsit de mijloace pe cît se spune. De lucru n-a dus lipsă; încă din cea mai fragedă tinereţe a fost copleşit de comenzi, deoarece s-a bucurat de un talent precoce; i s-a dat să picteze cupola bisericii San Giovanni apoi domul din Parma, lucrări considerabile, în-

[1] Corespondenţa, în italiană în original.

deajuns de bine plătite. Pentru cupolă, a primit patru sute şaptezeci şi doi ducaţi de aur, iar pentru dom, trei sute cincizeci. Pe *Noapte*[1] a luat patruzeci de ţechini de aur, iar pe *Sfîntul Ieronim*, patruzeci şi şapte; lucru vrednic de-a fi semnalat, nu a lucrat deloc pentru suverani; nu sînt citate decît două din lucrările sale, făcute pentru ducele de Mantova; fără a fi la înălţimea Romei, Florenţei sau Veneţiei, Parma îi oferea însă artistului mijloace îndestulătoare pentru a se dezvolta şi o sferă convenabilă de activitate. Poate că a fost şi mai liber rămînînd la Parma, mai puţin influenţat în originalitatea sa, aşa cum nu s-ar fi întîmplat într-unul din aceste mari centre ale artei, unde moda se ia după numele ilustre şi provoacă imitaţia şi unde e greu să nu cedezi seducţiilor stilului la modă. A fost, la Parma, maestru suveran şi fondator de şcoală, iar scrisoarea lui Annibale către Lodovico Carracci e, desigur, plină de exagerare: „Mă indignez şi plîng în mine însumi cînd mă gîndesc la lipsa de noroc a acestui biet Antonio: un om atît de mare ca el, de nu va fi fost cumva un înger cu chip de om, să se irosească astfel într-un ţinut unde nu era preţuit şi unde ar fi trebuit să fie purtat în slăvi, pe cînd el a sfîrşit printr-o moarte jalnică!"

Puţin contează, dealtminteri, de va fi fost bogat sau sărac, fericit sau nefericit, avar sau risipitor. În mediul în care s-a aflat, şi-a exprimat din plin idealul, un ideal nou, punîndu-şi semnătura într-unul din acele cercuri însemnate de stele, ca toate cele ce-i înconjoară pe zeii artei.

Antonio Allegri s-a născut la Correggio, de unde-i vine şi porecla, pe la 1494, data nu e sigură, părinţii fiindu-i Pellegrino Allegri şi Bernardina Piazzoli. După informaţiile furnizate de ţinut, primele elemente ale artei le-a primit de la unchiul său Lorenzo, apoi a învăţat la Modena, la şcoala lui Francesco Bianchi, zis il Frari. A învăţat în acelaşi timp să modeleze în lut şi, împreună cu Begarelli, a lucrat la grupul acelei

[1] *Închinarea păstorilor*, supranumită *Noaptea*.

Pietá aflată în biserica Santa Margherita, gru. din care cele mai frumoase chipuri, trei la număr, îi sînt atribuite. Se credea apoi că de la Modena s-a dus la Mantova, la Andrea Mantegna, dar, aşa cum s-a descoperit mai pe urmă, Mantegna a murit în 1506, ceea ce spulberă această presupunere, cel puţin *materialmente*, deoarece un artist n-are nevoie să fie în viaţă pentru a forma discipoli: operele transmit învăţătura în locul său şi uneori într-un fel mai elocvent decît ar fi făcut-o propriile-i cuvinte. De aceea să-l admitem din tot sufletul pe Mantegna ca pe unul din maeştrii lui Correggio, deşi datele se opun unei învăţături directe. Correggio s-a inspirat din Mantegna cu libertatea geniului, perfecţionînd ceea ce lua şi înglobînd totul, printr-un amalgam lăuntric, propriilor sale înzestrări fireşti.

E o fericire rară să poţi găsi în lumea formei ce pare limitată, şi a cărei temă centrală e corpul omenesc, o inflexiune aparte, o linie necunoscută încă, un farmec relevat pentru prima oară. Fericirea aceasta, Correggio a avut-o în cel mai înalt grad. A ştiut să desprindă din înfăţişarea femeii şi a copilului o graţie nebănuită, graţie duioasă, drăgăstoasă şi zîmbitoare, şi care n-ar putea fi desemnată mai nimerit decît prin însuşi numele pictorului, folosit ca epitet: graţie correggianescă. Nimic nu seamănă cu stilul său, nici la cei dinaintea lui, nici la cei de după el. Nu e graţia misterioasă, profundă, neliniştitoare aproape şi supranaturală a lui Leonardo da Vinci, nici graţia calmă, virginală şi celestă a lui Rafael; e o voluptate cu neputinţă de definit, o mîngîiere neîntreruptă, o seducţie irezistibilă, în care totuşi nu se află nimic lasciv; pînă şi goliciunea, la Correggio, are candoarea ingenuă a copilăriei. Ca Eva înainte de-a fi păcătuit, nu-şi dă seama că e dezbrăcată. Insistăm asupra acestei graţii deoarece constituie trăsătura distinctivă a artistului, vraja ce atrage spre sine sufletele, reţinîndu-le. Dar nu trebuie să ni-l închipuim pe Correggio un pictor preocupat exclusiv de ceea ce e drăgălaş, plăcut şi rîzător; există în el un artist a cărui îndrăzneală şi forţă fizică

rivalizează cu Michelangelo; şi pentru a ne convinge, e de ajuns să privim cupola San Giovanni şi domul din Parma. Suavul şi delicatul Correggio posedă cele mai solide cunoştinţe picturale şi cunoaşte în profunzime geometria şi perspectiva, ceea ce-i îngăduie să execute matematic racursiurile a căror îndrăzneală uimeşte. Ştiinţa aceasta creează stilul desenului său, variind la nesfîrşit mişcările şi unghiul de privire. Pe cînd cei mai mulţi dintre pictori se mulţumesc să redea chipurile aşa cum se oferă înălţimii ochiului, Correggio ia totdeauna capetele de jos în sus sau de sus în jos; acestea privesc din înalt sau se apleacă, liniile coboară sau urcă prin flexiuni şi sinuozităţi neaşteptate, dezvăluind în conturul lor aspecte ale unei noutăţi stranii şi încîntătoare; acelaşi lucru şi în privinţa corpurilor, ale căror atitudini, forme şi profiluri sînt degajate datorită cunoaşterii legilor racursiului şi ale perspectivei, şi pe care nici creionul, nici penelul nu le-au exprimat pînă la el. Deprinderea de a modela lutul îi dă lui Correggio acea senzaţie desăvîrşită a reliefului, atît de mult admirată la operele sale. Figurile nu sînt închise într-o trăsătură rigidă; ci sînt pictate, pentru a spune astfel, ca o sculptură în relief, desenîndu-se datorită contrastului dintre lumină şi umbră, reliefîndu-şi astfel consistenţa. Ca şi obiectele în atmosferă, plutesc înlăuntrul unor conture fluide, aburinde, vaporoase, care le scaldă, le învăluie, lăsîndu-te să le dai ocol cu privirea. Penelul, în mîna lui, e ca un fel de daltă ce modelează mase de materie, urmărind să redea în pastă, ca în argilă, rotunjimile şi formele. Deseori chiar pictează după o machetă din lut, pentru a-şi da mai bine seama de racursiuri şi de proiecţia umbrelor, procedeu pe care-l folosea şi divinul Leonardo. S-au păstrat cîteva din figurinele de care s-a slujit pe cînd lucra la frescele Domului, şi care explică, prin suspensia lor, atitudinile acelea cu neputinţă de imaginat sau de copiat după natură. Numai că toată această ştiinţă e învesmîntată în graţie; nicicînd efortul nu se face simţit,
 chiar şi în atitudinile nefireşti sau în cele deosebit

de complicate; o armonie divină le învăluie, ca un veşmînt uşor şi suplu ce-ar flutura împrejurul unui trup frumos.

Un critic italian îl numeşte pe Correggio un Leonardo *clarificat*. Observaţia nu-i lipsită de îndreptăţire. Pictorul din Parma, la fel ca şi pictorul din Milano, conduce umbra spre lumină prin degradeuri de o delicateţe nespusă, dar calitatea umbrei nu-i aceeaşi. Neagră sau viorie, sau avînd cel puţin un ton neutru în cazul lui Da Vinci, la Correggio umbra e argintată, transparentă, iluminată de răsfrîngeri, putînd sluji drept lumină în cazul altor pictori; artistul a stors maximum de prestigiu din magia clarobscurului, magie al cărei inventator e oarecum, deoarece, înaintea lui, paleta nu cunoştea aceste minunate resurse. Dar aceste lumini ale umbrei, aceste luminozităţi ale întunericului nu ştirbesc întru nimic soliditatea corpurilor. Joacă pe suprafaţa lor, fără a le pătrunde. Au chiar o anume intensitate relativă care lasă întreaga-le valoare părţilor atinse de lumina zilei. Tonul local al obiectelor se urmăreşte şi se regăseşte în cuprinsul acesteia, dar fără a atrage atenţia. Albeaţa carnaţiilor nu se învecinează cu aceste zone brun-închis sau de culoarea lemnului, care prea adesea întruchipează umbra în unele tablouri altminteri admirabile şi pline de calităţi sublime. Omogenitatea desăvîrşită a părţilor luminate şi a părţilor adumbrite dă chipurilor lui Correggio o rară putinţă de-a se reliefa; acestea se desprind ca dintr-un bloc din fundalul aşternut în spatele lor şi vin spre ochi cu toate aparenţele vieţii, ca obiectele zărite într-o oglindă. La apropierea serii, pe cînd pînzele din galerii se sting unele după altele nemaiprezentînd decît nişte pete nedesluşite, tablourile lui Correggio păstrează lumina şi par a se lumina de la sine; personajele capătă o viaţă intensă şi misterioasă, ai zice că vor ieşi din ramă, ca figurile din tablourile vivante, după ce-au produs efectul voit şi cînd trebuie să-şi ia alte poze pentru un alt grup. Aşa cum soarele încă mai străluceşte pe culmile munţilor în timp ce noaptea

de multă vreme scaldă valea, ziua părăseşte cu părere de rău aceste impresionante culmi ale artei.

S-a spus despre Correggio că ar fi fost trist, melancolic, ros de nelinişte şi că lucra cu trudnicie. Dar dispoziţia asta tenebroasă nu pare pe potriva picturii lui, plăcută ca un surîs, proaspătă ca un buchet, şi care a adunat laolaltă, pentru plăcerea ochiului, graţia feminină, nevinovăţia prunciei zbenguindu-se printre flori şi printre atribute generoase, pe fundaluri de peisaj sau de arhitectură, înfrumuseţate de tot ceea ce poate închipui o imaginaţie rîzătoare. Se întîmplă însă ca opera unui artist să nu fie totdeauna reflexul sufletului său; adesea nu-i este decît *desideratum*-ul. Oare Watteau, pictorul serbărilor galante, care conduce în foşnet de mătăsuri şi-n murmur de ghitară veşnica-i mascaradă italienească, îmbarcîndu-şi atît de vesel spre Citera pelerinii dragostei, înveşmîntaţi în mantii împodobite cu scoici, nu era în viaţa de toate zilele de-o tristeţe mormîntală şi obsedat de zborul unui roi de fluturi negri? Şi totuşi noi credem despre Correggio că era fericit. Pictura sa e prea sănătoasă, prea viguroasă, prea veselă, pentru ca el însuşi să nu se fi bucurat de sănătate morală; trebuie să fi lucrat liniştit, rapid şi liber în mişcări, ca un maestru stăpîn pe mijloacele sale de expresie şi care a găsit dinainte dezlegare dificultăţilor. Graţia nu era pentru el decît un joc, deoarece stăpînea forţa şi ştiinţa; dar fie vesel, fie trist, e într-adevăr o chestiune de psihologie de prea măruntă însemnătate.

A fost sau n-a fost Correggio la Roma? Problemă multă vreme nelămurită dar care şi-a aflat dezlegarea printr-o certitudine negativă, în urma cercetărilor criticii moderne care, de astă dată, îi dă dreptate lui Vasari. Marele maestru n-a părăsit niciodată Lombardia.

E oare nevoie, dacă ai talent, să-ţi părăseşti patria, să rupi legăturile cu pămîntul natal, să te lepezi de aerul ce ţi-a dat să sorbi primele înghiţituri ale vieţii, să rupi armonia dintre fiinţă şi mediu, să renunţi la aspectele ce-ţi sînt familiare
105 încă din copilărie, la naivă mirare faţă de lucruri,

la orbirea luminii, la simpatia ce-o nutreşti faţă de unele fizionomii anume, şi care sînt însuşi chipul şi înfăţişarea sacrei mume, *alma parens*?[1] Dezrădăcinarea aceasta nu tulbură oare aptitudinile înnăscute şi originalitatea profundă, roade ale climatului, ale aerului înconjurător, ale configuraţiei geologice, pînă şi-ale concentrării însăşi a inteligenţei într-un cerc restrîns dar binecunoscut? Un cer mai călduros, o lumină mai intensă, un colorit diferit, nişte conture mai accentuate, portul deosebit, fizionomii de o ciudăţenie izbitoare, un ideal altundeva fixat, moda unor stiluri diferite pot face să se abată din drumul său organismul cel mai echilibrat şi mai puţin supus rătăcirii. Putem considera deci drept o fericire faptul că pictorul n-a vizitat niciodată Roma. Dealtfel, unui geniu ca al său îi e de ajuns cel mai mărunt indiciu pentru a ghici totul şi a-şi însuşi ceea ce e asimilabil naturii sale, fără a-i altera esenţa. La şcoala lui Begarelli se aflau ghipsuri şi mulaje ce-l scuteau pe artistul nostru sedentar să studieze marmurile antice; la Mantova şi la Parma putuse vedea tablouri de Rafael şi să-şi spună: „Şi eu sînt pictor!" Cît priveşte atitudinile grandioase, musculaturile meşteşugit redate, stilul exagerat şi mîndru, nu-i datorează nimic lui Michelangelo, *Judecata de apoi* din capela Sixtină nefiind pictată decît în 1541, şapte ani după moartea lui Correggio.

Parisul şi Dresda posedă o bună parte din opera marelui maestru lombard, cel puţin ceea ce se poate desprinde de el, deoarece, dacă nu i-ai văzut frescele, nu-l poţi cunoaşte pe de-a-ntregul. Acelaşi lucru se poate spune despre aproape toţi iluştrii maeştri italieni a căror pictură murală a păstrat tot ce-i mai bun.

Cînd pătrunzi în Salonul pătrat care alcătuieşte un fel de Tribună a Luvrului, privirea ţi-este atrasă fără putinţă de împotrivire de *Antiopa*, una din acele capodopere ce par un vis poetic încremenit într-o oglindă magică, o fugară rugă

[1] Mama care te-a crescut (patria), în latină în original.

a sufletului, pe care geniul îl face nemuritor. Aflat dinaintea acestei minuni, fiecare crede că tabloul a fost făcut pentru el. Îţi închipui că nimeni, în afara ta, nu i-a descoperit adevăratul înţeles, semnificaţia intimă. Frumosul trup aurit de lumină, răcorit de umbre albăstrii, întins cu-atîta moliciune pe iarba mătăsoasă unde înfloreşte în albeaţa-i ca un crin omenesc, cu întreaga-i supleţe, lîncezeală şi părăsire de sine, încît i-ar face şi pe nemuritori să pogoare de pe Olimp, e una dintre cele mai miraculoase creaţii ale artei. Ce bine a făcut Jupiter, părăsind-o pe ursuza-i Junonă, şi venind să admire, sub deghizarea unui satir, această frumuseţe pe care însăşi Venera ar fi pizmaşă! Tragem şi noi folos, bieţi muritori ce sîntem, de pe urma îndrăznelii zeului care ridică vălul şi descoperă comorile cele albe, torsul de marmură suplu şi cald, scăldat de jilăveala vieţii, palpitînd de răsuflarea regulată a somnului, înduioşat de-un vis voluptuos. Iar satirul, ce nobil şi frumos e! Cît de bine păstrează, în ciuda picioarelor de ţap, pecetea aristocraţiei olimpiene! Cît de bine se simte că nu-i vorba de una din acele făpturi vulgare, pe jumătate zei, pe jumătate dobitoace, plevuşcă a mitologiei, care fugăresc nimfele prin crînguri cu necurăţenia lor nedorită! Lîngă Antiopa, Amor doarme cu prefăcătorie, gata să sară în ajutorul zeului dacă din întîmplare tînăra fecioară i s-ar împotrivi.

Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina nu e mai puţin uimitoare. E vorba tot de un zeu ce se însoţeşte cu o pămînteană, dar aici căsătoria e cît se poate de spirituală. Micul Isus, stînd pe genunchii divinei sale mame, petrece, plin de seriozitate copilărească, inelul de logodnă pe degetul pe care i-l întinde, cu un aer de modestie fermecătoare şi roşind pudic, frumoasa sfîntă în podoabe de mireasă. Va fi credincioasă copilului său soţ, această frumoasă fecioară care pentru fetele nemăritate avea să devină patroana celibatului; credincioasă pînă în supliciile ce-o vor hărăzi morţii, căci, aproape de ea, se vede roata cu dinţi de oţel ce-i va fi patul nupţial. Martorul căsătoriei sale e un

tînăr Sfînt Sebastian, de o frumuseţe angelică, ţinînd în mînă, ca pe un mănunchi de frunze, săgeţile pe care şi le-a scos din trup. În fundal, se schiţează neclar scene de martiriu, călăi pregătindu-se să săvîrşească fapte de cruzime. Tipul sfintei e caracteristic lui Correggio; are, în frumuseţea sa, un aer copilăresc, o candoare ce devine serioasă şi zîmbeşte cu dragă inimă! Ochii i se pleacă plini de ruşine feciorelnică, pe cînd colţurile gurii i se ridică; e pătrunsă de acea bucurie lăuntrică pe care o au toate figurile pictorului. Îţi vine să săruţi mîna sfintei de pe pînză ca pe-o mînă de regină într-o zi de sărbătoare. Ce albeaţă, ce fineţe carnală, ce eleganţă a pozei şi ce mîndrie patriciană! Fiecare deget al acestei mîini e ca o persoană, are viaţa lui aparte, o semnificaţie anume, o fizionomie după care se recunoaşte; chiar despărţite de restul mîinii şi tot le-ai recunoaşte peste tot, minunatele degete ale Sfintei Ecaterina!

La Dresda se află prestigiosul tablou atît de nepotrivit numit *Noaptea lui Correggio* şi căruia numele de *Aurora* i s-ar potrivi mai bine. Nimic de pe această pînză nu te duce cu gîndul la tenebre; zorile se ridică îndărătul munţilor îndepărtaţi ce se zăresc prin uşa unui staul, înjghebat din scînduri sprijinite pe dărîmăturile unui vechi edificiu; şi întreg tabloul e scăldat în lumina supranaturală ce emană din trupul Pruncului Isus. Noul-născut aruncă o asemenea strălucire în poala Mariei, încît face ca obicetele din preajmă să fie luminate ca de un soare. Faţa Fecioarei, cu dragoste aplecată spre el, primeşte şi ea reflexe argintate de-o transparenţă şi de-o răcoare ideale. Un zîmbet de mamă fericită schiţează o linie ondulată şi roz pe o albeaţă de sidef, de lapte şi opal, pe care genele lungi ale ochilor aplecaţi abia de pun o umbră uşoară. Atinse de celesta lumină, paiele cele umile din iesle strălucesc ca firele de aur ale unei aureole. Lumina izbucneşte puternic şi pe faţa păstoriţei drăguţe care aduce o pereche de turturele într-un coşuleţ şi face un gest de admiraţie naivă în faţa pruncului divin; după cum îl

luminează și pe tînărul păstor care, cu o mînă sprijinită de marginea ieslei și cu cealaltă de spinarea unui cîine mare, își ridică plin de extaz capul, părînd a contempla cu priviri clarvăzătoare grupul îngerilor ce se leagănă pe un norișor în tavanul staulului; în sfîrșit, lumina ajunge pînă la bătrînul păstor clădit ca un Hercule și care ține un toiag semănînd cu o măciucă ori cu un copac scos din rădăcină; omul se scarpină în cap cu un aer descumpănit, ca un cerșetor în prezența unui rege. E greu de închipuit cu ce artă miraculoasă lumina aceasta, izvorîtă dintr-un singur focar, e îndreptată, slăbind în intensitate, pornind din centru spre marginile tabloului. Toate chipurile se scaldă în ea ca într-o atmosferă de paradis. Nicicînd un colorist n-a biruit în chip atît de magistral o dificultate atît de mare ce nu reprezintă realizarea unei dificultăți deșarte, ci expresia reușită a unei idei întru totul încîntătoare, plină de poezie și de afecțiune, ce nu-i putea veni decît geniului fericit al lui Correggio. Firavul, micuțul *bambino*, scîncind în paie și copleșind de pe-acum staulul cu strălucirea aceea ale cărei raze vor lumina lumea! Fecioara nu se miră, poate nu vede nimic din toate acestea; — orice copil strălucește pentru mama lui! — și într-o mîngîiere pătimașă, legănîndu-l în brațe, îl strînge la piept.

În colț, spre partea cea mai de sus a tabloului, îngerii zboară vesel în acele poziții aplatisate și în racursiu, atît de mult îndrăgite de Correggio și care nu le știrbește cu nimic grația celestă. Se mențin în aer prin însăși ușurătatea lor și chiar de-ar uita să dea din aripi n-ar avea a se teme că vor cădea. Norii alcătuiți din strame albăstrii nu le slujesc deloc drept punct de sprijin, ci le alcătuiesc o atmosferă, despărțindu-i de personajele umane.

În planul al doilea, Sfîntul Iosif și-a vîrît mîna în coama asinului ca pentru a-l trage spre iesle. Ceva mai departe, doi băieți trag de coarne un bou. Nu trebuie oare ca și făpturile necuvîntătoare să-și aibă martorii lor la nașterea Mîntuitorului?

Blînde şi de treabă dobitoace înduioşate în sufletele lor neştiute care vor încălzi copilul cu boarea răsuflării lor. Detaliul acesta familiar şi drăgăstos, pe de-a-ntregul naturalist, dă scenei o aparenţă de viaţă adevărată, fără a dăuna cu ceva părţii divine. Nimic încordat, nimic rigid, cîtuşi de puţină falsă grandoare, peste tot graţia cea mai încîntătoare.

Magdalena lui Correggio nu seamănă cu acele spectre cu privirea rătăcită, descărnate, livide, nemaiavînd nimic feminin, pe care pictorii spanioli, catolici sălbatici, le adăpostesc în grotele de piatră şi în cavernele slăbiciunii, pentru a ne sluji de-o expresie biblică. Geniului său tandru îi făceau silă înfăţişarea hidoasă a pieptului uscăţiv, a umerilor ososi, brăzdaţi cu şfichiuiri de bici; măştile livide cu pleoapele înroşite din care picură la nesfîrşit lacrimile pe fildeşul unui craniu, ca şi alte barbarii numai bune să impresioneze închipuirile grosolane, i-ar face groază. Penitenţa impusă de el păcătoasei ce se căieşte nu-i într-atît de aspră. Întîi de toate îi lasă frumuseţea, o frumuseţe desigur mai desăvîrşită decît cea pe care o va fi avut vreodată; apoi, n-o îmbracă într-un veşmînt grosolan din piei de capră ori într-o împletitură de paie. Deşertul în care o întemniţează e o pădure ori mai curînd un crîng mai pe potriva dragostei decît a mortificării.

Nu se află nimeni, chiar dintre fiinţele cele mai puţin sensibile la poezia artei, care să nu se fi oprit îngîndurat dinaintea acestei Magdalene şi să nu-i fi păstrat îndelung amintirea, fie că a văzut-o numai în gravură, fie că ştie originalul de la muzeul din Dresda.

Înfăşurată într-un postav albastru ce-i lasă bustul gol, Magdalena îşi întinde frumosul trup, căruia sub veşmînt i se ghicesc suavele unduiri, pe o pajişte cu iarbă deasă presărată cu flori. Se sprijină în cot, în timp ce peste mîna ei se revarsă cosiţele bălaie, iar în cealaltă mînă ţine o carte deschisă. Deoarece stă culcată cu faţa în jos, sînii frumoşi, de-o rotunjime tare, s-aşază peste paginile cărţii, ca nişte fructe de marmură. Piep-

tul, gîtul, faţa-i fermecătoare aplecată într-o parte sînt luminate de întreaga magie a clarobscurului. Paginile volumului răsfrîng peste ele o strălfulgerare de albeaţă ce argintează cu blîndeţe tonurile de ambră ale umbrei şi aurul revărsat al părului. Pe fundal, verdeaţa somnoroasă a copacilor răspîndeşte tihnă, tăcere şi răcoare. Nicicînd pat mai îmbietor, sălaş mai discret şi mai adînc n-au fost puse la îndemîna visării. De n-ar fi vasul cu miresme pus alături, chipul acesta frumos ar putea tot atît de bine să fie o muză a singurătăţii, o *pensierosa*[1] mai curînd decît o Magdalenă. Ce citeşte? Scripturile? Mai curînd vreun poem frumos, vreun tandru tratat mistic în care dragostea divină întrebuinţează limbajul înflăcărat şi pătimaş al dragostei pămîntene.

Suavitatea execuţiei, *morbidezza* penelului n-ar putea crea ceva mai desăvîrşit. Ne îndoim că, pe vremea chiar a celor mai drăgălaşe păcate, Magdalena va fi fost mai seducătoare.

Deosebit în cazul lui Correggio e rapiditatea evoluţiei săvîrşite în preascurta sa existenţă (abia patruzeci de ani). Pare a fi străbătut o perioadă uriaşă a artei. Primele sale opere mai au ceva din simetria şi uscăciunea gotică; îl amintesc întrucîtva pe Fra Bartolomeo, înainte ca pictorul-călugăr să să fi căpătat supleţe în stil, studiindu-l pe Rafael. La galeria din Dresda poate fi văzut un tablou aparţinînd acestei prime perioade: o Fecioară înconjurată de îngeri şi binecuvîntînd din înaltul slavei ei patru sfinţi în adoraţie: Sfîntul Francisc, Sfîntul Anton din Padova, Sfîntul Ioan Botezătorul şi Sfînta Ecaterina, foarte frumos, desigur, dar care pare a aparţine unei epoci mult anterioare operelor în care Correggio îşi afirmă hotărît originalitatea. În ultimele pînze, perfecţiunea e atinsă; dincolo de cele realizate de el, progresul nu mai e cu putinţă, va apărea manierismul şi va începe decadenţa; va fi domnia pictorilor prodigios de îndemînatici dar care vor înlocui stilul prin practică şi geniul prin facilitate.

---

[1] Cugetătoare, în italiană în original.

Unul din cele mai uimitoare tablouri de Correggio, şi aşa pare dacă-l punem alături de *Noaptea*, e tabloul ce-ar trebui să se numească *Ziua*, într-atît lumina scînteiază de limpede şi de strălucitoare, şi care e desemnat sub numele de *Madona cu Sfîntul Gheorghe*, deoarece acest sfînt călare ocupă un loc important în cuprinsul lui. Această admirabilă pictură a fost făcută, după cum spune Vasari, pentru confreria Sfîntului Petru martir. Iniţial era încadrată de două coloane ionice încununate de un fronton, element convenţional de arhitectură, slujind drept fundal figurilor, cadru ce trebuie să fi fost mai priicios decît o vulgară ramă aurie. Tabloul e pe lemn; dimensiunile lui mari au determinat o tratare mai amplă decît pentru operele de şevalet, şi care se apropie de frescă, dar păstrînd întreaga floare, întreaga catifelare şi întreaga vrajă a uleiului.

Fecioara, aşezată pe un tron ţinut de doi îngeri micuţi de aur, ocupă centrul compoziţiei, pe care-o domină; în spatele ei, deschiderea unei arcade lasă să se vadă nedesluşit un peisaj albăstrui. Pămîntul sau paradisul? nu se ştie; dar locul în care doamna cerurilor îşi primeşte credincioşii e minunat; pe cornişa semicirculară, copii, executaţi în *ronde-bosse*, susţin ghirlande de fructe şi flori; marmuri rare pardosesc pămîntul.

Arta n-a zămislit o figură mai elegantă, mai mîndră, mai nobilă şi de o frumuseţe mai marţială, decît acest Sfînt Gheorghe, cavaler rătăcitor al legendei daurite, acest Perseu creştin ce-a eliberat-o pe regina Lidiei de monstrul a cărui victimă trebuia să fie. E înfăţişat într-o atitudine nespus de mîndră, ţinîndu-şi o mînă în şold, cu piciorul pe capul balaurului învins, într-o atitudine de triumf dispreţuitor; trupu-i suplu şi robust poartă o cuirasă ce-i conturează formele torsului; un soi de jambiere antice i se mulează pe picioare; cît despre cap, întors pe jumătate spre umăr, deoarece Sfîntul Gheorghe e prezentat aproape din spate, nu-i apărat de nimic, ci împodobit numai de cîrlionţii scurţi şi mătăsoşi ai părului. Nici că se poate închipui înfăţişare mai aleasă şi mai mîn-

dră şi nu-i de mirare că mai multe ordine cavalereşti şi l-au luat pe sfîntul războinic drept patron. Divină copilărie, îngeri-copii se joacă cu armele sfîntului; unul tîrîie pe jos din toate puterile sabia prea grea pentru micuţele-i mîini; celălalt se căzneşte să ridice împovărătorul coif; ai zice că sînt amoraşii la picioarele lui Marte; te-ai putea cu uşurinţă înşela, într-atît de frumoşi sînt îngerii, într-atît de mîndru e sfîntul! Ceva mai în spatele Sfîntul Gheorghe, Sfîntul Geminiano, episcop şi patron al Modenei, oferă Fecioarei un model micuţ al bisericii pe care o înalţă în cinstea ei, pe cînd un heruvim, de-o graţie cerească, îl ajută s-o susţină. Micuţul Isus, printr-o mişcare încîntătoare ce trădează curiozitatea lui de copil, îşi întinde mînuţele spre biserica cea mititică, pe care o ia drept jucărie.

În faţa grupului, simetric plasaţi, pot fi văzuţi Sfîntul Ioan Botezătorul şi Sfîntul Petru Dominicanul. Sfîntul Ioan Botezătorul e reprezentat sub înfăţişarea unui băietan de vreo şaisprezece-şaptesprezece ani; în chip de veşmînt poartă o învelitoare despicată într-o parte, iar cu degetul îl arată pe Isus, a cărui venire a vestit-o. Un zîmbet à la Correggio, zîmbetul acela sinuos care răsfrînge colţurile gurii, îi rotunjeşte obrajii, făcînd ca ochii să devină migdalaţi prin deplasarea liniilor, dă o expresie stranie măştii sale. Sub devoţiunea sfîntului, se ascunde parcă maliţia unui faun; stăruie ceva din halucinaţia deşertului pe faţa-i rîzîndă cu ochi de nebun; dealtminteri, sfîntul acesta tînăr, pe jumătate gol, e frumos precum Ganimed! În spate, Sfîntul Petru Dominicanul îşi arată, în timp ce-şi împreunează degetele slăbănoage spasmodic strînse într-un fior de extaz, capul macerat, cuprins de beatitudine, delirînd, iluminat de fantasmele postului şi de lumina orbitoare a vedeniei. Celesta voluptate a mortificărilor străluceşte pe faţa lui lividă; nici un alt chip, nici măcar acela al călugărilor lui Zurbaran, nu exprimă cu-atîta înfocare credinţa, dragostea, am spune chiar senzualitatea penitenţei, voluptatea mistică a sacri-

 ficiului.

Capul madonei e de-o frumuseţe îmbătătoare. Fără a înceta să fie virginală, e totuşi mai feminină decît a îndrăznit vreodată s-o prezinte vreun artist; în zîmbetu-i divin a pus întreaga duioşie umană; e mama fericită al cărei copil e adorat şi care cu naivitate lasă să i se vadă bucuria. Pentru sfinţi e un Dumnezu, dar pentru ea tot copil e; Isus nu a devenit încă Hristos.

Aşa cum am spus, tonul general al tabloului e mat, aducînd oarecum a frescă ori a tempera; şi totuşi în această lumină puternică, clarul de lună al lui Correggio îşi trimite umbrele şi răsfrîngerile argintate, scaldă conturele şi le estompează într-un abur molatec, fără a ştirbi cu nimic ţinutei stilului, nici aspectului mîndru.

Sfîntul Ieronim din Parma e de asemeni o operă admirabilă; forţa şi graţia correggianescă se regăsesc din nou laolaltă. Sfîntul dă la iveală prin musculatura sa, dezvăluită de slăbiciunea-i de anahoret, o vigoare pe de-a-ntregul michelangelescă; e grandios, straniu şi sălbatic; unghiile de la degetele picioarelor i se încovoaie ca ghearele leului de lîngă el. Dar cît de frumoasă e Magdalena! Îngenuncheată de partea cealaltă, sărută cu o umilinţă drăgăstoasă şi fermecătoare picioruşul roz al pruncului Isus, aflat pe genunchii mamei sale şi căruia un înger mare, frumos ca un efeb grec, îi arată o carte sau o partitură muzicală!

Nu putem descrie una cîte una toate variaţiile pe care Correggio le-a brodat pe tema inepuizabilă a Fecioarei şi a Pruncului Isus. Vom aminti numai de tabloul desemnat de legenda: *Quem genuit adoravit*[1]. Fecioara, îngenuncheată într-o atitudine de profundă încîntare, îşi adoră copilul, pe care l-a aşezat, dimpreună cu o mînă de paie, pe cuta veşmîntului ei; îşi ţine braţele pe lîngă trup sub apăsarea veşmintelor, pe cînd palmele-i se deschid şi ies de sub falduri într-un gest de inefabilă beatitudine. Cu neputinţă de pictat mai drăgăstos şi mai creştineşte umilinţa aceleia care se

[1] În adoraţia celui pe care l-a născut, în latină în original.

mîndrea a fi slujitoarea Domnului, *ancilla Domini*. Mama muritoare se umileşte în faţa divinităţii fiului.

Madona numită *della Scodella* (*Fecioara cu strachina*) reprezintă un episod al fugii în Egipt. Sfînta familie s-a oprit sub un palmier, căruia Sfîntul Iosif îi apleacă ramurile pentru a aduna curmale. Îngeri invizibili pentru sfinţii călători îl ajută întru aceasta; Fecioara, ţinîndu-l pe pruncul Isus în poală, strînge într-o strachină apa ce ţîşneşte dintr-un izvor. Ceva mai în spate, pe jumătate ascuns de tufişuri, un copil încununat cu flori, ce-ar putea fi luat drept un micuţ geniu teluric, îşi înalţă capul mirat şi temător la vederea pruncului Isus. S-ar spune că ghiceşte, în plăpîndul prunc, pe Dumnezeul care va alunga zeii.

Ce lucru minunat şi Fecioara aceasta adormită sub un palmier! Trupul ei cast se lasă pradă somnului, cotropit de-o oboseală graţioasă, în timp ce continuă să-l proteguiască pe micuţul Isus! Liniştit de imobilitatea mamei şi a pruncului, un iepure înaintează prin iarbă, privind curios. Îşi mişcă buzele, îşi înalţă urechile, presimţind supranaturalul cu instinctul sigur şi profund al animalului. Nici că se află ceva mai fermecător decît aceste naive familiarităţi ale lui Correggio, introducînd un detaliu din natură într-un subiect sacru. Veselia aceasta duioasă înlătură orice răceală.

În altă *Sfîntă Familie*, micuţul Isus, stînd pe genunchii mamei, din adîncul umilului atelier din Nazaret, face gestul binecuvîntării lumii, în timp ce Sfîntul Iosif, aplecat asupra bancului, rindeluieşte o scîndură, ca un meşteşugar harnic. Realitatea se amestecă elementului divin cu un desăvîrşit simţ al măsurii. Ce poate fi mai înduioşetor decît viitorul mîntuitor al lumii în această dugheană de tîmplărie şi dulgherie!

Să amintim doar numele tabloului *Încoronata*, care ni-l înfăţişează pe Christos mare, punînd pe fruntea mamei sale o diademă de stele. Dar să stăruim ceva mai mult dinaintea Madonei care, cu
115 degetele-i albe, îşi apasă sînul frumos pe buzele

pruncului Isus, într-o poză de-o maternitate atît de virginală!

Nu l-am schiţat încă pe Correggio decît sub unul din aspecte; n-am spus nimic despre tablourile sale mitologice, capodopere în care arta antică se îmblînzeşte, căpătînd toate graţiile, toate voluptăţile şi toată gingăşia artei moderne, şi-n care clarobscurul învăluie cu misterele lui transparente carnaţii suple şi modelate ca marmurele greceşti.

Venus înaripată, cea aplecată pe jumătate în *Educaţia lui Amor,* pe care Mercur îl învaţă să citească, poate sta alături de Venus din *Cnide;* albeaţa ei aurită, desprinzîndu-se din conturele-i tulburi cu puternicul relief al vieţii, n-are de ce rîvni la marmura de Paros şi Penteli. Cu toate că frumuseţea ei te tulbură cu acea voluptate tainică, nedespărţită de arta lui Correggio, e totuşi castă; nu-i acea Venus, adorabil de epuizată, a lui Goethe, ci Venus Urania, cea care exaltă spiritul prin dragoste, trăgîndu-l spre sferele înalte, aşa cum dau de înţeles aripile-i zbătîndu-i-se pe umeri. Mercur are întreaga frumuseţe mîndră şi zveltă a unui tînăr zeu helenic, pe cînd copilul Amor e cu-adevărat fiul mamei lui.

Leda cu întreitul ei subiect, unde lebăda divină atacă, triumfă şi zboară, exprimă extazul dragostei într-un fel atît de tandru, atît de voluptos şi de pătimaş, încît piosul Ludovic de Orléans a pus să-i fie şters capul, pictat din nou mai apoi şi-n chip cît se poate de fericit de către Schlesinger. *Io,* leşinată sub îmbrăţişarea norului ce-l acoperă pe Jupiter, a avut o soartă asemănătare, iar Prudhon i-a redat cu penelul său cel mai mîngîietor profilul pe jumătate dispărut, ochii înecaţi, obrajii coloraţi de-o boare roză, părul desfăcut pe ceafă şi întreagă frumuseţea pe care o mînă brutală o făcuse să dispară, ca şi cum o capodoperă n-ar fi totdeauna pură!

Prudhon datora cu prisosinţă acest lucru marelui maestru din Parma, el care s-a născut dintr-un reflex şi dintr-un zîmbet al lui Correggio.

Danae din Galeria Borghese, mai fericită, şi-a păstrat adorabilul creştet atît de delicat copilăresc, care priveşte cu un aer de curioasă surpriză ploaia aurie căzînd pe aşternutu-i, fără a bănui că aurul acela e un zeu prefăcut astfel. Capul e de copil pe pe cînd trupul e-al unei tinere fete cu forme rotunjite şi desăvîrşite. Correggio recurge adesea la acest contrast aţîţător; inocenţa fetei, voluptatea pozei; sufletul nu pare a fi conştient de farmecele trupului. În acest timp un Amor de proporţii mari, asemănător grecescului Eros, se strecoară spre patul Danaei, ca pentru a pregăti triumful stăpînului zeilor, în vreme ce amoraşi micuţi îşi ascut săgeţile de-o piatră. În această minunată pînză, graţia, farmecul, culoarea par a-şi fi spus ultimul cuvînt.

O stareţă mondenă de la una din acele mănăstiri din Italia, ale cărei ziduri nu erau atît de drastice încît să nu îngăduie artei să pătrundă între ele, l-a chemat pe Correggio să picteze o sală numită *Camera Sfîntului Pavel*, în care a reprezentat o suită de subiecte mitologice. În fundul sălii se vede Diana, mare, zveltă, cornul lunii însemnîndu-i fruntea, cu arcul în mînă, dînd la o parte un văl şi stînd în picioare într-un car tras de cai, cărora nu li se zăresc decît crupele. Pe pereţi, o zăbreluire de spalier, pe care se înfăşoară plante de-un verde-întunecat şi flori, ce alcătuiesc lunete şi încadrează grupuri de copii jucîndu-se cu atribute de vînătoare, cîini, cornuri, suliţe, într-o varietate de poze şi de intenţii inepuizabile. Partea de jos a acestei zăbreluiri de plante e împodobită cu figuri în grizai, precum graţiile, parcele, vestalele aducînd sacrificii, un satir sunînd dintr-un corn de ţap, Junona, în întregime goală, suspendată între cer şi pămînt, cu o nicovală la picioare, aşa cum o zugrăveşte Homer în cartea a cincisprezecea din *Iliada*, o femeie purtînd un copil, Minerva cu cască şi cu o torţă în mînă, şi alte subiecte cît se poate de profane pentru o mănăstire. Dar stareţa de la Sfîntul Pavel, donna Giovanna
117 din Piacenza, din a cărei poruncă s-au făptuit

acele minunate picturi, era stareță pe viață, nu depindea de episcop, stăpînea pămînturi și castele, nu trăia închisă între ziduri și ducea o viață aproape mireană. Primească mulțumirile noastre pentru a fi lăsat moștenire secolelor o asemenea capodoperă! Correggio, se spune, pentru alegerea motivelor, și erudiția mitologică, a fost îndrumat în munca sa de Giorgio Anselmi, literat celebru, care avea o fată la călugărițe.

Am ajuns în sfîrșit la uimitoarele cupole ale bisericii San Giovanni și a domului din Parma, care fac din Correggio predecesorul și rivalul lui Michelangelo. În picturile ce le împodobesc, știința racursiului, despre care se poate spune că a fost inventată de acest mare maestru, a fost dintr-o dată împinsă pînă la ultimele consecințe. Înainte de Correggio, plafonul ce urma să fie decorat era împărțit în compartimente, pe care se zugrăveau figuri umane asemănătoare celor din tablouri. Înarmat cu profunde cunoștințe de anatomie și desen, și cu îndemînarea sa de modelator care i-a îngăduit să facă machete din lut ori din ceară pentru a-și da seama de mișcările ascensionale, Correggio a pictat cu îndrăzneală personajele, reprezentîndu-le de jos în sus, așa cum s-ar vedea niște personaje zburătoare ori susținute la o distanță mai mare sau mai mică de sol de către elementele de arhitectură, cornișe, arcade, pandantive, timpane, penetrații, lunete. Ceea ce însemna o revoluție și o revelație în domeniul artei, care deschidea formei orizonturi infinite și schimba, pentru a spune astfel, fața desenului. Perspectiva corpului uman era găsită, și nu numai perspectiva lineară, ci și cea aeriană, dimpreună cu degradeurile și estompările-i vaporoase.

Cupola bisericii San Giovanni are drept subiect înălțarea Mîntuitorului spre Dumnezeu-Tatăl. Mîntuitorul se înalță, străbătînd o atmosferă daurită, la sînul Celui Veșnic, într-un racursiu de-o îndrăzneală neînchipuită, ce pare a ieși prin cupola dispărută. Roiuri de îngeri zboară de colo colo la diverse profunzimi în aerul luminos, ca niște

nori ce-ar pluti prin însăşi uşurătatea lor, alcătuind suita triumfătoare a Mîntuitorului. Îngerii aceştia, în cea mai mare parte sînt văzuţi dinspre laba piciorului, şi nu ocupă, deşi par drepţi şi de mărime naturală, pe curba bolţii, decît foarte puţin loc. Dimensiunea lor aparentă nu-i decît o iluzie de perspectivă. Poziţiile lor stranii, racursiurile violente, înfăţişările atît de contrare unghiurilor vizuale obişnuite nu-i împiedică să fie de o frumuseţe ideală, celestă, mai presus de visul omenesc.

În pandantive, pictorul i-a aşezat pe cei patru evanghelişti, figuri executate în stilul cel mai grandios şi mai maiestuos, şi de-un sublim nedepăşit încă de nimeni. Fiecare figură se odihneşte ca pe un soclu pe un nor susţinut de un înger mare, de-o frumuseţe neasemuită; doi îngeri mai tineri se sprijină în coate pe nervurile pandantivelor, în poze de o gingăşie minunată.

Fresca domului din Parma reprezintă Înălţarea Maicii Domnului; subiect aproape identic, în afara figurii principale, şi pe care Correggio a tratat-o cu înnoirea cea mai fecundă. În josul cupolei, aproape de cornişă, grupuri de apostoli în adoraţie privesc înălţîndu-se la cer pe mama Mîntuitorului, de pe acum departe de pămînt, în timp ce îngeri paracliseri înteţesc flacăra căţuilor. Fecioara, uşoară ca un abur, se înalţă într-un vîrtej de veşminte ce zboară, printre fîlfîituri de aripi, ploaie de raze, nouri de îngeri cîntînd la harpă, la lăută şi la violă, cădelniţînd şi, asemeni unor paji, gata s-o slujească pe Regina paradisului. Cupola aceasta e cu-adevărat cerul deschis.

Din nefericire, Parma nu se află deloc în drumul turiştilor. Turma admiratoare urmează itinerarul obligatoriu, Florenţa, Roma, Neapole, iar cele două minunate fresce ale lui Correggio se şterg încet în părăsire şi uitare. Gloria, care-şi are capriciile ei, uitînd meritul lui Correggio, care l-a egalat pe Michelangelo în privinţa priceperii şi forţei desenului, a făcut din el tipul graţiei drăgăstoase — o parte destul de frumoasă — şi al seducţiei irezistibile.

Cine nu-l iubește pe Correggio n-are suflet, spune Stendhal, destul de rezervat el însuși, însă. Împărtășim și noi această părere, dar, precum Algarotti în fața *Sfîntului Ieronim,* gîndindu-ne la Correggio, ne spunem foarte încet, în inimă: „*Tu solo mi piaci!*" Numai tu îmi placi!

1. LEONARDO DA VINCI
Madona din grota cu stinci

2. RAFAEL
Frumoasa grădinăreasă

3. RAFAEL
Madonna della sedia

4. CORREGGIO
Madona Sfintului Gheorghe

5. CORREGIO
Noaptea

6. VERONESE
Nunta din Cana (fragment)

7. RUBENS
Autoportret

8. REMBRANDT
Intoarcerea fiului risipitor

9. VELÁZQUEZ
Meninele

10. MURILLO
Eleazar și Rebeca

11. GOYA
Capricii — „Priviți ce gravi sînt“

12. GOYA
Dos de mayo
(fragment)

13. HOGARTH,
Căsătoria la modă (planșa a doua detaliu)

14. HOGARTH
Căsătoria la modă (planșa a patra — detaliu)

15. HOGARTH
Căsătoria la modă (planșa a șasea — detaliu)

16. REYNOLDS
Moartea Didonei

17. REYNOLDS
Portretul domnișoarei Bowles

18. WATTEAU
Îmbarcarea spre Citera

19. INGRES
Portretul domnişoarei Rivière
(fragment)

20. DELACROIX
Femei din Alger

21. MILLET
Culegătoarele de spice

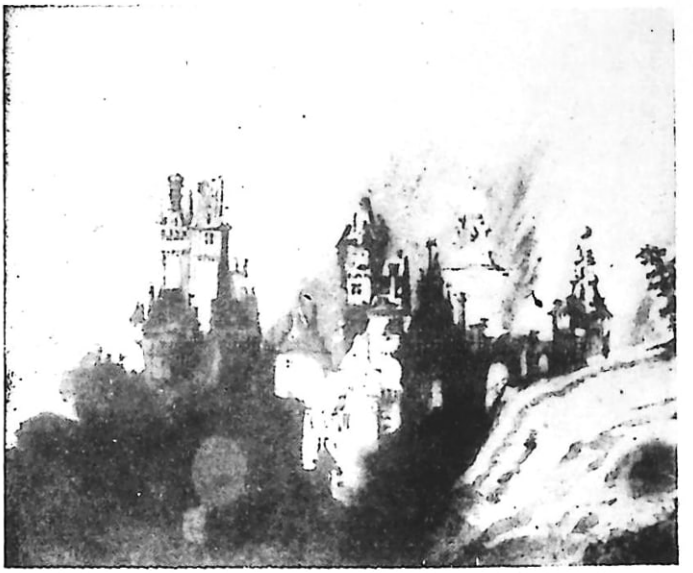
22. GAVARNI
In culisele operei

23. GAVARNI
Balzac

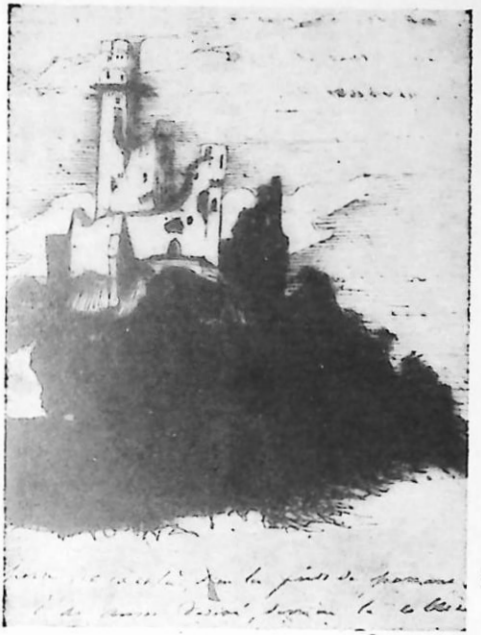
24. GAVARNI
Femeia fără nume

25. GAVARNI
litografie din seria *„Loretele"*

26. GAVARNI
litografie din seria *„Loretele“*

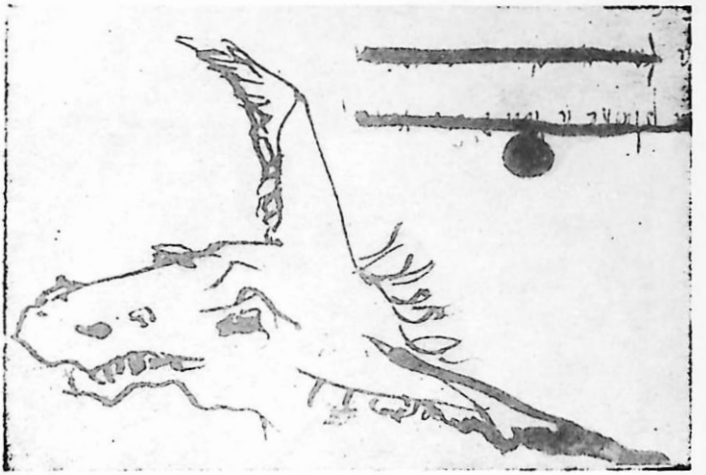


27. VICTOR HUGO
Orașul pe colină



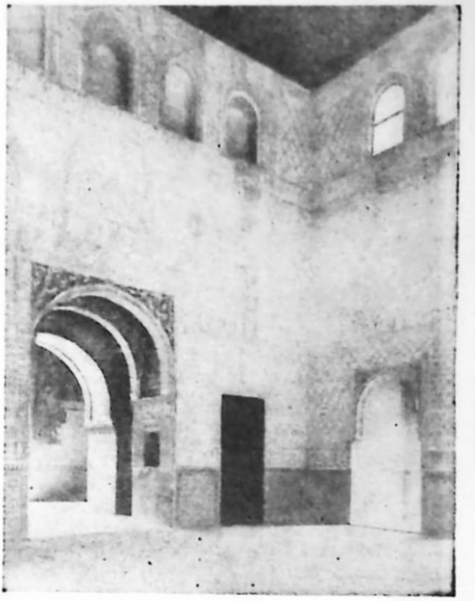
29. VICTOR HUGO
Desen

29. VICTOR HUGO
Desen

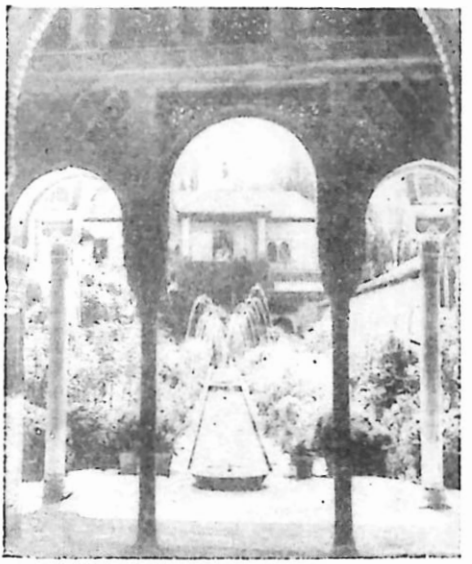


30. *Escurialul*

31. *Alhambra văzută dinspre Generalife*



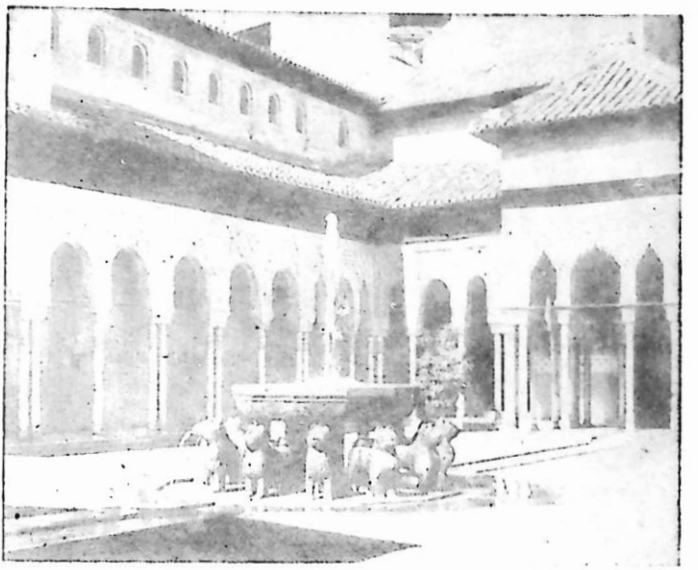
32. *Alhambra — sala ambasadorilor*

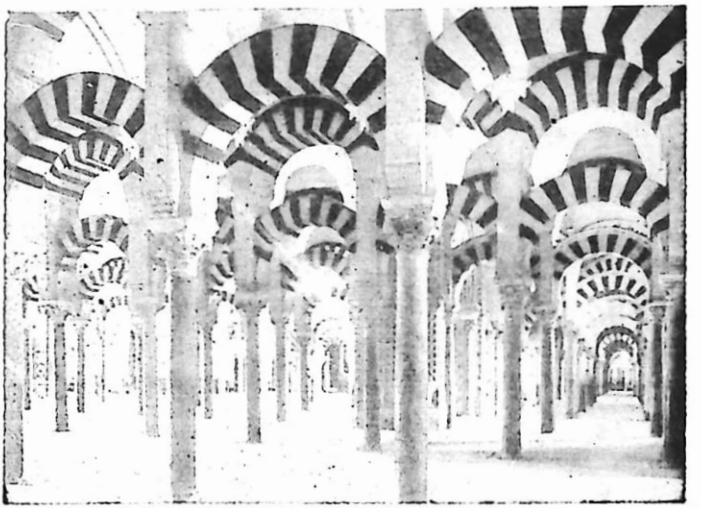


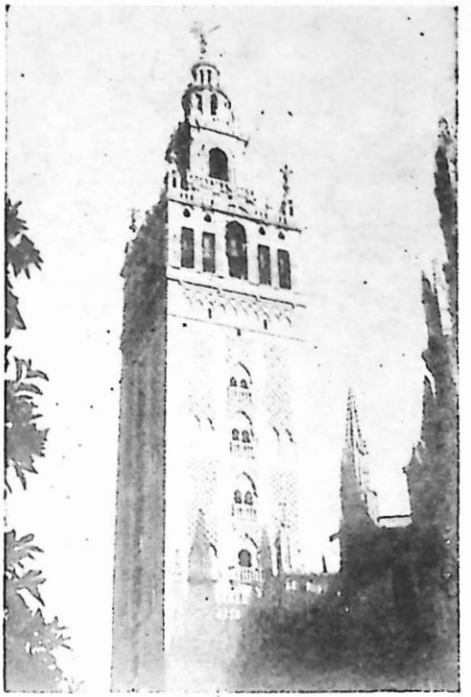
33. *Generalife — piscina şi pavilionul dinspre sud*

34. *Alhambra — curtea leilor privită dinspre nord-est*

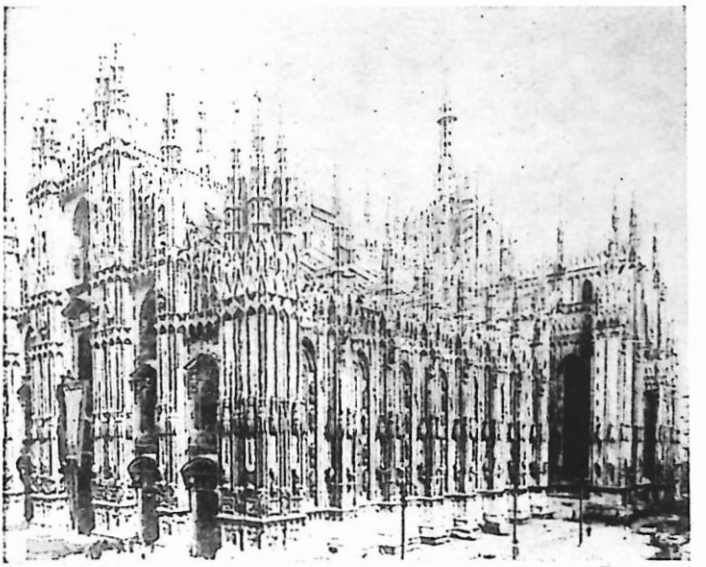
35. *Moscheea din Cordoba* — vedere interioară







36. Sevilla — *Giralda*

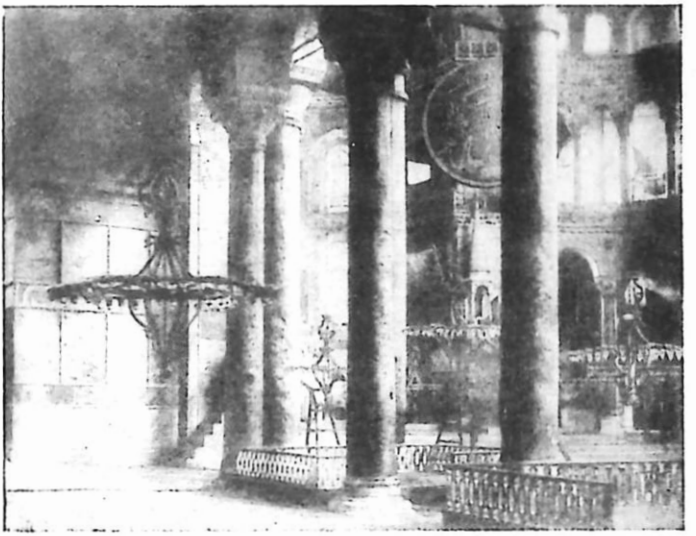


37. Milano — *Domul*

Veneția — *Loggetta și Biblioteca din Piazzetta*

Kremlinul

40. Florența — *Palazzo Vecchio*



41. *Hagia Sofia*

PAOLO VERONESE
(1528–1588)

Am început cu Leonardo da Vinci, Rafael şi Correggio. Dar sîntem foarte siguri că privirea dumneavoastră, în timp ce contempla nepreţuitele minuni pe care le-am descris, se îndrepta fără voia ei spre uriaşa pînză a lui Paolo Veronese ce reprezintă *Nunta din Cana.* De cum pătrunzi în Salonul pătrat, privirile îţi sînt imperios atrase de această compoziţie magnifică care, cît priveşte întocmirea, aranjamentul şi culoarea, reprezintă ultimul cuvînt al picturii de aparat. Geniul Veneţiei respiră pe de-a-ntregul în această splendidă capodoperă, plină de nepăsarea-i cosmopolită, de amestecul tuturor costumelor, de dragostea ei pentru fast, gustul teatral şi decorativ, pasiunea pentru lumină şi strălucire. Nici un alt tablou nu e la fel de profund veneţian ca *Nunta din Cana* care, printr-un anacronism deliberat, nu se petrece în Iudeea, în vreo biată casă cu pereţii văruiţi în alb, ci pe malul lui Canal Grande sau pe malul Brentei, în vila de marmură a vreunui magnific senior al serenisimei Republici, al cărui nume e înscris în cartea de aur, vreun Foscari, Loredano sau Vendramino, ori alţii de-o seamă cu ei cărora Tiţian şi Bordone le-au făcut portretele. Intenţia lui Veronese a fost să expună în jurul unei mese bogate şi necuprinse, înconjurată de-o arhitectură elegantă şi grandioasă, o întreagă lume împestriţată ce-ar fi reunit o mare varietate de tipuri umane

şi de costume, să dea strălucire brocarturilor ţesute cu fir de aur, să fixeze reflexele faldurilor de catifea şi de mătase, dar mai cu seamă să arate forţa, sănătatea şi bucuria de-a trăi pe nişte feţe radioase, lipsite de griji, cu trupuri robuste şi minunate. Cît priveşte subiectul religios, pictorului i-a păsat tot atît de puţin ca şi privitorului aflat dinaintea pînzei. E adevărat că la mijlocul mesei, dispusă în formă de potcoavă, poate fi zărit Christos şi divina sa mamă, uşor de recunoscut după aureolă şi după îmbrăcăminte, care nu-i tocmai după ultima modă veneţiană; Christos face chiar semnul ce trebuie să săvîrşească minunea şi să preschimbe apa în vin pe cînd servitorii toarnă în amfore mari, magnific ornamentate, băutura fadă prefăcută în licoarea cea generoasă. Dar cine ar putea crede că acest somptuos palat, cu coloane de marmură şi porfir, cu balustrade bogate decupîndu-şi albeaţa pe azurul cerului ar putea dispune de nişte pivniţe atît de sărăcăcioase? Vinurile de Spania, de Cipru, de Samos ar trebui să-i umple cramele. Dar ce importanţă au toate astea? Totul e ca ochilor să li se ofere cea mai minunată sărbătoare din cîte poate săvîrşi paleta, şi e neîndoielnic că ceea ce şi-a propus artistul a fost pe deplin îndeplinit. E plăcerea picturii pentru ea însăşi împinsă pînă la ultima-i posibilitate — abstracţie făcînd de idee, de subiect, de adevăr istoric. Eşti fermecat, uluit, încîntat de mijloace pur picturale, realizate prin frumuseţea tonului, acordul nuanţelor, echilibrul formelor. Anumite bucăţi de Rossini ne-au produs aceeaşi plăcere pur artistică, precum tablourile lui Paolo Veronese. Acestea încîntă prin frumuseţea însăşi a melodiei, desprinsă de orice gînd, de orice patimă şi orice dramatism. E o bucurie de dilet*a*nt, şi nici un alt popor n-a fost astfel într-o măsură mai mare ca poporul veneţian.

În această compoziţie gigantică, una din cele mai mari pe care pictura le-a întreprins, Paolo Veronese a introdus portretele multor personaje contemporane celebre. O tradiţie scrisă, păstrată în mănăstirea San Giorgio Maggiore, unde *Nunta din Cana* a figurat dintru început, şi comunicată lui

Zanetti, ne arată numele acestora, întocmai ca una din acele *chei* care slujesc la descifrarea *Caracterelor* lui La Bruyère. După soluţiile acestei chei, soţul, aşezat la stînga mesei, ar fi don Alfonso Avalos, marchiz de Vasto. Un arap, stînd în picioare de partea cealaltă a mesei, îi oferă o cupă din vinul miraculos. Tînăra femeie, aşezată alături de marchiz, ar întruchipa-o pe Eleonora de Austria, regina Franţei. În spatele ei, un bufon, purtînd pe cap o tichie caraghioasă cu clopoţei, îşi iţeşte capul printre două coloane. Chiar lîngă tînăra femeie, poate fi văzut Francisc I; apoi vine regina Angliei, Mary, îmbrăcată într-o rochie galbenă. Mai departe, Soliman I-ul, sultanul turcilor, nu pare cîtuşi de puţin mirat să se afle la nunta din Cana, la cîţiva paşi de Isus Christos; dealtminteri, are cu cine să se întreţină. Un rege negru, descendent, desigur, al regelui mag din Abisinia, sau din Prêtre-Jean[1] dă porunci unor slujitori, în timp ce Vittoria Colonna, marchiză de Pescara, mestecă între dinţi un capăt de scobitoare; şi la colţ, în partea dimpotrivă a mesei, împăratul Carol Quintul, nepăsîndu-i de cronologie, poartă liniştit la gît ordinul Lînei-de-Aur.

Trăgînd folos de pe urma spaţiului lăsat liber la mijlocul tabloului de cele trei laturi ale potcoavei, Veronese s-a reprezentat pe sine împreună cu nişte prieteni, cîntînd la diferite instrumente. Muzicantul care cîntă la violă, îmbrăcat într-un soi de mantie albă din damasc tivită cu purpură, e artistul însuşi, Paolo Caliari; şi în spatele lui, Tintoretto îl acompaniază; Tiţian cîntă la bas, iar bătrînul Bassano, la flaut. Personajul elegant, care înalţă o cupă plină de vin, părînd a închina în sănătatea cuiva, e Benedetto Caliari, fratele lui Paolo.

Pe terasa ce mărgineşte balustrada colcăie servitorimea purtînd blide, ducîndu-se să aducă veselă şi vase mari cu toartă şi gurgui din nişte bufete uriaşe ce se zăresc printre coloane. Curioşii

[1] Personaj fabulos din evul mediu (sec. XII), care trecea drept rege al Abisiniei.

stau spînzurați de ieșindurile zidurilor; unii s-au cocoțat chiar și pe campanilă, a cărei albeață contrastează pe azurul blînd al cerului străbătut de nori părelnici și lăptoși, ce nu se zăresc decît la Veneția și la Constantinopol, cer făcut parcă anume pe placul acestei țări de coloriști. Mai mulți cîini mari, aparținînd acelei rase îndrăgite de Veronese și pe care îi introduce în toate tablourile sale ca pe un fel de semnătură, însuflețesc la rîndu-le colosala compoziție, tumultuos de calmă, ca toate serbările desfășurate după tot tipicul. O pisică mare, cu cele patru labe sprijinite de-o amforă, se încovrigă și-și freacă voluptuos spinarea, în colțul din dreapta.

În afară de compoziția iscusită a desenului, de strălucirea și armonia culorii, pe care anii și restaurările nu au putut-o stinge, ceea ce constituie meritul acestei uriașe pînze e faptul că privirea o îmbrățișează dintr-o dată. Nu există mai multe focare de compoziție, așa cum adesea se întîmplă în pînzele de dimensiuni neobișnuite. Grupurile se înlănțuie atît de bine prin rapeluri de ton sau de linii, încît nici unul din ele nu se desprinde din ansamblu într-un fel care să dăuneze restului. În ciuda acelei mulțimi numeroase, nu există confuzie. Fiecare personaj are locul lui anume, bine fixat, și te-ai putea duce fără nici o greutate de la marginea cadrului pînă în fundul tabloului.

Minunea aceasta a picturii n-a fost plătită prea scump. Paolo Veronese a primit de la călugări, pentru care a executat-o, de la 6 iunie 1562, la 8 septembrie 1563, suma asupra căreia se învoiseră, adică trei sute douăzeci și patru de ducați de argint, în afară de cele ale gurii și un poloboc de vin. Ceea ce reprezintă abia șase mii de franci la valoarea pe care ducatul de argint o are astăzi. Ce-ar spune despre prețul acesta atît de modest artiștii de azi, care nu se despart nici de cel mai mărunt tablouaș fără cincisprezece ori douăzeci de mii de franci și încă se socotesc neprețuiți la adevărata lor valoare de vitregia vremurilor!

RUBENS
(1577–1640)

Rubens, regele Anvers-ului, artistul cu temperament titanic care, asemeni lui Michelangelo, pare să fi trăit într-o lume de coloşi, de herculi şi de atleţi, ocupă un loc de cinste în muzeul Luvru. *Viaţa Mariei de Medici*, tratată în mod alegoric, după moda timpului, acoperă, pe cei doi pereţi ai galeriei, un spaţiu enorm. Numără nu mai puţin de douăzeci şi unu de tablouri, ale căror figuri, adesea foarte numeroase, sînt de mărime naturală. În această cantitate uriaşă de muncă, executată în mai puţin de patru ani, Rubens a desfăşurat o minunată fecunditate inventivă, cu toate că s-a lăsat prea adesea pradă facilităţii decorative şi a introdus ici şi colo, pentru a umple golurile, cîte-o figură mitologică. Dar ansamblul operei e strălucitor, minunat, fastuos, avînd din plin magnificenţa impunătoare cerută de temă. Niciciînd comanda vreunui suveran n-a fost mai bine ascultată, iar galeria Mariei de Medici este capodopera picturii oficiale, în al cărei cuprins, printre locurile comune obligatorii, maestrul îşi azvîrle fulgerele orbitoare. Ca şi Rafael, cu care se aseamănă atît de puţin în alte privinţe, Rubens a fost un artist admirat de la primii săi paşi, cariera fiindu-i un nesfîrşit triumf. Era dăruit cu geniu, după cum s-a bucurat şi de-o viaţă fericită, iar prin fastul desfăşurat, prin viaţa strălucitoare pe care o ducea ca şi prin purtările

sale alese era pe placul maimarilor acestei lumi, gata oricînd a dispreţui talentul care nu e însoţit de faimă. Era plăcut din fire, iubitor şi generos, bucurîndu-se de haruri diplomatice care nu o dată au ieşit la iveală cu prilejul negocierilor. Rubens avea în jurul lui, în minunatul atelier al palatului său din Anvers, un cerc de discipoli devotaţi, împărtăşindu-i întocmai crezul artistic, pătrunşi de propria sa manieră, care îi pregăteau pînzele după schiţele sale, lui nemairămînîndu-i să aplice decît tuşele decisive. Dealtminteri, maestrul excela în a-şi însuşi şi a-şi imprima pecetea personală pe operele astfel schiţate. *Viaţa Mariei de Medici* stă mărturie acestui fapt. Van Dyck, Egmont van Justus, Jordaëns, Van Mol, Cornelis Schut, De Vos, Van Uden, Sneyders, Momper, Wildens, şi alţii au lucrat la pînzele acestea cu toate că uriaşa suită de tablouri e impregnată de o unitate remarcabilă. Ai spune că e emanaţia uneia şi aceleiaşi palete iar accentul maestrului se află peste tot. La fel proceda şi pictorul din Urbino cînd, spre sfîrşitul vieţii, copleşit de comenzi, devorat de glorie, nu mai avea timp să picteze şi-şi încredinţa discipolilor executarea ideilor.

Nu avem locul trebuincios pentru descrierea celor douăzeci şi unu de tablouri, multe dintre ele cu o compoziţie complicată şi al căror înţeles alegoric ar cere lungi comentarii. Vom desprinde din galerie numai subiectele ce ne-au impresionat cel mai mult şi unde tuşa maestrului mi se pare mai vizibilă. *Destinul Mariei de Medici* este ţesut de trei Parce, cu forme pline, de o exuberantă sănătate flamandă, dar de o prospeţime a tenului şi atît de înfloritoare, încît e greu să le găseşti asemănare. Nişte Parce atît de robuste şi cu o carnaţie atît de minunată nu pot toarce decît zile de aur şi mătase, de-o lungime nesfîrşită. Cele trei torcătoare stau pe nouri, iar în partea de sus a compoziţiei se poate vedea, pe crestele munţilor Ida, Jupiter, pe care Junona îl mîngîie cu nespusă tandreţe şi delicată graţie feminină (ceea ce uneori îi lipseşte lui Rubens), pentru a i se

îngădui să asiste la naşterea prinţesei. În *Educaţia Mariei de Medici,* grupul celor trei Graţii, cărora li s-au înlăturat draperiile albe ce le ascundeau goliciunile, cu care fuseseră învăluite în virtutea unui scrupul habotnic de neînţeles, farmecă ochii prin atitudinea lor elegantă, iar albeaţa-le sidefie dă impresia unor crini în buchetul de trandafiri un pic cam roşii ai lui Rubens. Tabloul *Henric al IV-lea privind portretul Mariei de Medici ţinut de Amor şi Himeneu* se bucură de o compoziţie ingenioasă, iar alegoria se amestecă fără discordanţe cu realul.

Sînt mult admirate, în *Debarcarea Mariei de Medici la Marsilia,* divinităţile marine ce-au însoţit şi protejat corabia, mai ales cele trei Nereide din prim plan. Se ţin înlănţuite aidoma celor trei Graţii ale mării, înălţîndu-şi deasupra valurilor trupurile suple şi cărnoase, cu umeri mătăsoşi, cu şolduri cambrate şi pline de gropiţe, pe care spuma se sparge în boabe de perlă, în vreme ce picioarele, acoperite de solzi şi terminîndu-se în coadă de peşte se pierd sub masa verzuie şi compactă a valurilor. Lucru curios, dintr-o scrisoare a lui Rubens se cunoaşte numele şi locuinţa modelelor feminine care au pozat pentru aceste trei capodopere. Sînt două doamne Capaio, de pe strada Vertbois, şi micuţa lor nepoţică Louisa. Marele pictor din Anvers îl roagă pe unul din prietenii săi să le reţină pentru a treia săptămînă, ca să schiţeze trei studii în mărime naturală. Niciînd pictura n-a aprofundat mai mult redarea carnaţiei, grenul pielii şi freamătul jilav al luminii.

În *Naşterea lui Ludovic al XIII-lea,* capul Mariei de Medici, în acelaşi timp zîmbitor şi îndurerat, exprimă în chip admirabil suferinţele facerii şi bucuria de a fi adus pe lume un delfin. O uşoară flacără roză aleargă pe paloarea proaspetei lehuze, făcînd din chipul acesta, crispat şi radios în acelaşi timp, una din minunile picturii.

Încoronarea Mariei de Medici este una din cele mai frumoase pînze din galerie şi poate fi considerată drept modelul desăvîrşit al tabloului de aparat. De astă dată alegoria nu se amestecă

realităţii istorice şi, în loc de nuduri mari — care au şi ele meritul lor de netăgăduit, cînd sînt pictate de Rubens — avem adevărate portrete istorice în acţiune, personaje ilustre, în poze pline de mîndrie şi măreţie, trăgînd după ele valuri de brocart, de catifea şi de mătase.

În schimb, *Cîrmuirea reginei*, — cine s-ar fi aşteptat? — duce în plin Olimp. Jupiter şi Junona au poruncit să se înhame hulubi la carul Franţei, mînat de Amor. Apollo, Minerva şi Marte, care se smulg din braţele Venerei, resping şi se luptă cu Discordia, Pizma, Ura şi Frauda, monştri a căror urîciune slujeşte să scoată în evidenţă strălucirea geniilor celeste. E curios de văzut cum, în această compoziţie necuprinsă, Rubens a transpus în manieră flamandă frumuseţea greacă a divinităţilor olimpice. Formele nobile ale acestora erau prea pure şi prea liniştite pentru penelul său neostoit; aşa că le-a agitat, le-a rotunjit, le-a suflat, le-a bulbucat cu muşchi; dar prin culoare, le-a păstrat divinitatea. E cu-adevărat carnea zeilor plămădită din ambrozie şi nectar, roză ca purpura regească, albă ca zăpada Olimpului. Torsul Venerei pare alcătuit din plăci de mică de Paros şi din irizări de spumă.

Nu vom urmări pînă la capăt seria aceasta interminabilă în care uneori se trădează plictisul trudei oficiale dar în care pînă şi tabloul cel mai puţin izbutit conţine părţi admirabile, izbucniri de geniu, purtînd totdeauna în vreun colţ scrijelirea formidabilă a peceţii lăsate de geniu. Ansamblul e amplu, bogat, maiestuos, puternic, în minunată armonie cu stilul monumentului ce trebuia decorat, şi singur Rubens, în exuberanţa sa, putea duce la bun sfîrşit această gigantică întreprindere, ce-ar fi fost de ajuns pentru întreaga viaţă a unui alt pictor.

Aşa cum am spus, legenda ilustrată a Mariei de Medici conţine nu mai puţin de douăzeci şi una de pînze ce ocupau o galerie întreagă a palatului Luxembourg, pe care l-au părăsit pentru a pătrunde la Luvru. Trei portrete în legătură cu subiectul au fost pictate de Rubens pentru a îm-

podobi şemineul sălii. Sînt portretele lui Francesco de Medici, mare duce de Toscana, tatăl Mariei de Medici; al Annei de Austria, mare ducesă de Toscana, mama reginei; şi al însăşi Mariei de Medici, la vîrsta de şaizeci şi opt de ani, travestită în Bellonă şi încoronată de geniul războiului.

Portretul baronului Henri de Vicq, ambasador al Ţărilor de Jos la curtea Franţei, care îl ajutase mult pe Rubens în negocierile privind picturile din viaţa Mariei de Medici, reprezintă un bărbat cu chip delicat, spiritual, uzat de viaţa mondenă şi de activităţile diplomatice, cu barba şi mustăţile încărunţite, cu capul aşezat deasupra unui mare guler plisat şi purtînd o pelerină de catifea neagră. E, fără îndoială, unul din cele mai bune portrete de Rubens, şi se simte că artistul lucra pentru un model inteligent, în stare să-l aprecieze.

Ne vom ocupa acum de geniul lui Rubens eliberat de orice constrîngere. Ce minunată e *Fuga lui Loth,* una din rarele pînze pe care maestrul a consimţit s-o însemne cu numele său! E unul din cele mai alese giuvaeruri din bogata sa casetă. Niciciînd coloritul nu i-a fost mai sidefiu, mai transparent, mai roz, mai blond, mai pătruns de lumină şi viaţă. Dimensiunea mică a cadrului contribuie la însăşi perfecţiunea tabloului, delicateţea şi uşurinţa pe care artistul trebuie să le fi imprimat penelului. Un înger cu aripi de lebădă, pe care puful freamătă, îl călăuzeşte pe Loth şi familia lui în afara cetăţii pline de necurăţenie pe care focul cerului o va nimici şi deasupra căreia, în depărtare, trimişii mîniei divine au şi început să semene fulgerele. Una dintre fetele lui Loth duce într-un paner comoara casei, lucrurile cele mai de preţ şi mai puţin grele. Un asin poartă grosul poverii. Soţia patriarhului, neascultătoarea ce va fi prefăcută în stană de sare, pare a părăsi cu părere de rău locuinţa al cărei portic împodobit de coloane fără stil unitar şi de bosaje pătrate redă stilul arhitectonic la modă în Anvers pe vremea lui Rubens. Pe pragul casei stă cealaltă
129 fiică a lui Loth, cu un paner pe creştet. E fără

îndoială cea mai grațioasă figură feminină pe care penelul artistului a mîngîiat-o. Nici urmă din îngreuierea aceea flamandă, care uneori urîțește pînă și cele mai frumoase chipuri ale sale. Fața acestei fete încîntătoare, capodoperă a clarobscurului, se luminează de reflexe rozalii și albăstrii de-o incredibilă finețe.

Lipsa de spațiu — deoarece ne-ar trebui o carte întreagă pentru a descrie în amănunt toate pînzele lui Rubens care împodobesc Luvrul — ne silește să amintim numai: *Prorocul Ilie în deșert; Fuga în Egipt; Christos răstignit; Triumful religiei,* pînză de dimensiuni uriașe ce închidea galeria; *Închinarea magilor; Fecioara înconjurată de sfinți; Fecioara, Pruncul Isus și un Înger în mijlocul unei jerbe de flori,* pînză care se crede a fi pictată de Breughel de Catifea; portrete admirabile prin vioiciunea și coloritul lor dar vom insista ceva mai mult asupra *Turnirului de lîngă șanțurile unui castel,* care-l prezintă pe Rubens sub un aspect nou, arătîndu-i virtuțile nu mai puțin însemnate de peisajist, ca și pe cele de pictor de subiecte istorice. Șase cavaleri se luptă în fața unui castel feudal ce poartă un stindard pe donjon; un paj adună lăncile rupte de cei ce se întrec, iar doi crainici sună din trîmbițe însoțind lupta de muzică. Nu mai e nevoie să spunem cîtă ardoare, cît dinamism și cîtă inventivitate a dăruit Rubens acestor figurine, împins de însuși dinamismul schiței. Dar cu deosebire minunat e peisajul, idealul peisajului romantic, armonia dintre cer, ape, locuri, copaci și fortăreață, învăluite toate ca de-o aureolă aeriană într-o culoare caldă și transparentă. În această uimitoare pînză natura nu pare a fi copiată, ci inventată și, pentru a spune astfel, creată de pictor, într-atît de meșteșugit mînuiește elementele. Fiecare mare maestru își alcătuiește astfel o lume în care totul e omogen. Fundaluri și figuri, omul și peisajul, veșmîntul și trupul, forma și culoarea sînt făcute unele pentru altele și n-ar putea fi despărțite fără a crea discordanțe — iar din tot acest ansamblu rezultă o admirabilă armonie în care dispar ine-

xactităţile şi neglijenţele de detaliu. Celelalte două *Peisaje*, care nu au o denumire aparte, sînt tot pe-atît de frumoase. Într-unul străluceşte discul soarelui la asfinţit; în celălalt, curcubeul îşi desfăşoară eşarfa, şi nicicînd magia culorii n-a fost împinsă mai departe.

Chermesa este însuşi geniul lui Rubens, despuiat de orice constrîngere alegorică sau mitologică şi zbenguindu-se în deplină libertate, plin de bucuria şi beţia flamandă. Dar nu vă fie teamă că dacă-şi sprijină coatele lîngă ulcica în care spumegă berea va deveni un Teniers liniştit şi flegmatic. Cînd Rubens petrece, o face cu veselia nestăvilită a unui titan, dispune de-aceeaşi forţă pentru a zugrăvi atît căderea unor îngeri sau a unor osîndiţi, cît şi hora unor băutori. Dinaintea uşii unei cîrciumi, ochiul lui a poposit asupra mulţimii ce se clatină şi a înnodat o ghirlandă nesfîrşită ce se învîrte ca un zodiac beat, într-o horă smintită, cu braţele înlănţuite, mîinile sprijinindu-se-n mîini, într-o varietate incredibilă de atitudini şi de contorsionări, picioarele greoaie bătînd ritmul şi ridicînd în aer un nour fierbinte de praf. Cîtă viaţă, cîtă turbulenţă, cîtă explozie de veselă bestialitate! Cum mai plesnesc de sănătate obrajii roşii ai cumetrelor rotofeie! Cu cîtă rîvnă flăcăii cei vînjoşi cotrobăie prin nurii opulenţi ai acestor femele grase! Toţi trebuie să se prindă-n joc, pînă şi babele, iar hora se învîrteşte mai-mai să-şi piardă răsuflarea, în ţipetele, chiotele şi cîntecele ce s-aud. E josnic şi e minunat — deoarece e însăşi bacanala geniului.

REMBRANDT
(1606–1669)

Rembrandt, cu toate că a trăit în ceţoasa Olandă, se numără şi el printre zeii picturii iar locul său se află alături de numele cele mai ilustre. E un geniu romantic în întreaga putere a cuvîntului, un alchimist al culorii, un vrăjitor al luminii. Opera sa ar putea fi simbolizată prin acea minunată gravură în acvaforte în care ne arată, în chilia lui întuneoasă, un doctor Faust sau vreun alchimist ridicîndu-se din jilţ la vederea microscopului strălucitor ce scînteiază în întunecimea cabinetului său de studiu. Geniul lui Rembrandt e o stea desprinzîndu-se din întuneric. Desigur, nu are frumuseţea plastică, idealul pur şi nobleţea de stil a marilor italieni, dar şi-a aflat o lume peste care domneşte ca un adevărat stăpîn, şi pe care pare a o fi creat pe de-a-ntregul. Şi-a făurit o manieră bizară, fantastică, misterioasă şi sălbatică ce nu-i aparţine decît lui. Dacă nu dă atenţie frumuseţii, dă în schimb sufletului, şi chipurile sale, adeseori urîte, uneori monstruoase, sînt totdeauna profund umane sau pline de patetism. Despre adevărul istoric al vestimentaţiei îi pasă tot atît de puţin ca şi veneţienilor, şi va alege turbanele, blănurile, cuirasele, coifurile şi vechiturile cu care-şi împopoţonează personajele în *juden-grass*[1], în dughenele de mărunţişuri, în ma-

[1] Cartierul evreesc din Amsterdam.

gherniţele telalilor de toate neamurile din Rideck[2]. E ceea ce el numeşte obiectele sale antice, şi cu toate că are în casă cópii din ghips şi gravuri după antichităţi, nu se inspiră niciodată după ele.

Am văzut cum Paolo Veronese în *Nunta din Cana* dă unei simple nunţi evreieşti strălucirea, somptuozitatea şi măreţia unui banchet regesc. Aşază unele lîngă altele la această nuntă, astfel transfigurată, personajele cele mai ilustre şi mai puternice din vremea sa. Rembrandt, în a sa micuţă *Sfîntă Familie*, apelează la un procedeu contrar. Ia drept fundal un umil interior olandez, cu zidurile în tonuri fumurii, cu căminul prevăzut cu hotă, pierdut în întuneric, şi cu fereastra îngustă, cu ochiurile îngălbenite, prin care se strecoară o rază de lumină; o pune pe mamă să stea aplecată deasupra leagănului unui copil, o mamă, nimic altceva, cu pieptul luminat de-o strălucire piezişă; lîngă ea, o matroană bătrînă, iar în apropierea ferestrei, un tîmplar lucrează şi rindeluieşte o bucată de lemn. Iată felul în care-i înţelege el pe Fecioară, pe Sfînta Ana, pe Pruncul Isus şi pe Sfîntul Iosif. Scena e redată mai intim, mai uman, trivial — dacă vreţi — decît a fost înfăţişată vreodată în pictură. Sînteţi liberi să nu vedeţi în ea decît familia săracă a unui tîmplar; dar raza care izbeşte leagănul pruncului Isus arată limpede că de Dumnezeu e vorba şi că din acest leagăn umil se va revărsa lumina asupra întregii lumi.

Tabloul acesta, atît de contrar geniului italian, e Evanghelia tradusă pe înţelesul oamenilor umili, cu simţiri simple, pe care i-ar stingheri eleganţa solemnă şi atitudinile ritmate ale frumoaselor madone. Înduioşarea ia locul credinţei şi trivialitatea puternică a geniului se ridică la înălţimea purităţii stilului celui mai clasic. Adăugaţi la toate acestea o execuţie minunată şi magia culorii lui Rembrandt.

---

[2] Cartier foarte populat din Amsterdam.

Rareori pictorul din Amsterdam a făcut un *Portret* de femeie[1] care să se poată compara, cît priveşte frumuseţea relativă a tipului, celui ce e aşezat în marele Salon lîngă iubita lui Tiţian, iar această formidabilă vecinătate nu-i dăunează întru nimic. E o tînără femeie cam de douăzeci şi cinci de ani, cu trăsături regulate, cam puternice, cu ochi negri, buze groase şi roşii, păr bogat şi creţ, de un castaniu ce bate în roşcat, o fizionomie liniştită, plăcută şi blîndă. O cazacă tivită cu blană îi acoperă umerii, scoţîndu-i în evidenţă gîtul rotund şi suplu, pieptul îndrăzneţ acoperit în parte de o bluză plisată. E greu de închipuit incredibila putere de viaţă pe care Rembrandt a ştiut s-o insufle acestui chip scăldat în aurul fluid al unui colorit magic. Umbrele obrajilor, clarobscurul gîtului, tonul deschis al rufăriei, negrul profund, călduros şi transparent al blănii şi al părului, a căror întunecime pare pătrunsă de soare, lumina frunţii şi a nasului, lucrare uimitoare a pensulei groase care, prin insistenţa ei, redă grenul pielii şi consistenţa carnaţiei — fac din portretul acesta una din capodoperele artei, o pictură fără rival. Nici chiar Tiţian nu dispune de această forţă profundă a culorii şi de această intensitate a luminii. Ambra lui păleşte oarecum în vecinătatea acestui aur.

Cînd pătrundeţi în sanctuarul artei Nordului, salutaţi-l pe Rembrandt, cel mai original, cel mai plin de vrajă, cel mai profund dintre toţi maeştrii care, din adîncul ceţurilor lor, visau la soare şi poate că l-au şi redat mai bine decît italienii — înfăţişînd acele carnaţii brune ce au drept fundal un strălimpede azur. Ce minunăţie *Îngerul Rafael părăsindu-l pe Tobia!* E un tablou micuţ de şevalet, dar în care e mai multă măreţie decît în nişte pînze uriaşe ce-ar acoperi părţi întinse de perete.

---

[1] Portretul Henriettei Stoffels (aflat astăzi în Sala Rembrandt la Luvru); (n. ed. fr.). Medalioanele *Rembrandt, Rubens, Goya, Watteau, Millet,* traduse după ediţia *Librairie Larousse* 1929, au toate la bază lucrarea lui Gautier *Guide de l'amateur du Musée au Louvre* (n.t.).

În acest cadru strîmt, Rembrandt s-a priceput să înfăţişeze cerul întreg. Îngerul protector al lui Tobia, după ce şi-a îndeplinit misiunea, îşi leapădă hainele de împrumut şi se înalţă la ceruri într-o mişcare atît de rapidă, încît aripile-i par că se zbat pe spate, invizibile aproape într-un tremur al luminii; veşmîntu-i zboară ca un nour, părul de aur străluceşte în mănunchiul de raze, şi curînd va dispărea printr-o spărtură în lumea splendorii. La stînga, pe pragul casei, deasupra celor cîteva trepte, se află tînăra soţie a lui Tobia într-o atitudine admirativă, mama ei Ana, care s-a îndoit de intervenţia cerească şi care scapă cîrjele de mirare la vederea minunii, iar ceva mai jos, tînărul soţ şi tatăl său îngenuncheaţi sau prosternaţi, aducînd mulţumită lui Dumnezeu. Toată această parte a tabloului e scăldată într-o umbră transparentă şi caldă, în care izbucneşte, ca ţîşnirea unui fulger, orbitoarea lumină răspîndită în jur de înger.

Rembrandt nu-i numai un specialist în minunăţiile pirotehnicii, trăgînd, cum se spune, focuri de pistol în beznă, un magician al luminii, neurmărind decît efectele; ci are în cel mai înalt grad sentimentul umanului, al religiozităţii, al patetismului. Cu forme uneori comune, triviale, lipsindu-i noblețea desenului — deoarece culoarea sa e totdeauna de o rară distincţie — izbuteşte să exprime nuanţele cele mai delicate ale sufletului. Cîtă blîndeţe, cîtă gingăşie, cîtă milostenie evanghelică în *Bunul Samaritean* ce-l dă în grija celor de la han, unde l-a adus, pe bietul rănit adunat de pe marginea drumului şi căruia-i plăteşte cheltuiala! Demn samaritean, îi răscumperi pe toţi fariseii din lume, iar Rembrandt ţi-a dat cea mai cinstită, cea mai simpatică înfăţişare ce se poate zugrăvi în trăsăturile de treabă ale urîţeniei sale olandeze. Iată un om cumsecade, ce va ajunge în paradis, în ciuda naţionalităţii şi a sectei din care face parte.

În *Pelerinii din Emaus*, aureola ce izbucneşte pe neaşteptate pe fruntea lui Hristos, în timp ce
135 rupe şi binecuvîntează pîinea la masa unde e aşe-

zat împreună cu discipolii lui, strălumineză întreg tabloul cu lucirea ei de astru. Cîtă dragoste, cîtă adoraţie şi fericită surpriză în expresiile şi atitudinile discipolilor ce-l recunosc pe iubitul lor învăţător!

S-ar părea că Rembrandt, zugrăvind *Filozoful meditînd*, a voit să creeze un interior pentru a adăposti gîndurile-i tainice pe potriva viselor sale. Pictorul acela ce aduce cu un alchimist trebuie să-şi fi dorit drept atelier şi laborator o sală mare, boltită cum e cea de pe pînză, cu colţurile cotropite de întuneric şi unde se înalţă scări răsucite-n spirală, cu adîncimi tenebroase, populate oarecum de himere, cu ziduri groase, luminate de o singură fereastră, fixată în plumb, cu ochiuri de geam verzulii ce lasă să se cearnă cu zgîrcenie lumina pe masa ticsită de sfere, de sextanţi, de almageste[1], de vechi bucoavne enigmatice, lîngă care meditează, cufundat în jilţ, vreun bătrîn cu mantie îmblănită, deopotrivă magician şi filozof, alchimist şi doctor. Credem a vedea însuşi geniul lui Rembrandt în personajul acesta cu înfăţişare de rabin, visînd la lumina unei raze, înconjurat de tenebre ce se îngroaşă pe măsură ce se depărtează de el. Rembrandt a repetat de două ori subiectul acesta, cu variante; într-unul din tablouri, filozoful e cu desăvîrşire singur, alături de acea îngrămădire de ustensile ca ale doctorului Faust. În celălalt, viaţa domestică se desfăşoară în jurul visătorului, discretă, în tăcere, păşind pe vîrful degetelor: o femeie ducînd o găleată cu apă urcă o scară în spirală; o altă slujnică, stînd pe vine dinaintea căminului, agaţă un ceaun în cîrlig şi aţîţă focul; dar trebuie să cauţi amănuntele acestea prin umbrele din preajmă, bitumurile şi întunecimile adormite ale fundalului, ce nu lasă să strălucească decît craniul şi cartea învăţatului.

Cele trei-patru autoportrete ale lui Rembrandt pe care le are muzeul Luvru îl reprezintă la vîrste diferite. Îi plăcea să se ia pe el însuşi drept model

---

[1] Tratate grupînd observaţiile astronomilor din antichitate.

şi şi-a multiplicat chipul sub înfăţişări deosebite. Toate aceste portrete potrivite cu un gust fantast, mantii de catifea pe care lănţuguri de aur aştern puncte luminoase, şi pe a căror răscroială rufăria dă strălucire albeţii ei daurite, toce cu panglici prinse într-o piatră scumpă — sînt neasemuite capodopere, minuni de modeleu, de colorit şi de viaţă. Dar cel mai frumos e poate tînărul acela serios şi palid, cu ovalul feţei încadrat de şuviţe lungi de păr, aşa cum purtau romanticii de la 1830. Nicicînd Rembrandt n-a dovedit atîta noblеţe ca în zugrăvirea acestui frumos cap de un farmec romanesc.

Să mai amintim şi vreo două-trei capete de bătrîni, cărora tuşa contrastantă a lui Rembrandt le exprimă desăvîrşit de bine creţurile adînci şi locurile pe care bătrîneţea şi-a aşternut pecetea. Alături de ceilalţi colorişti, pictorul *Rondului de noapte* a găsit o nouă gamă. O strălucire aurie, asemănătoare tonurilor roşcate ale scrumbiilor afumate care creează efectul unui lustru de smoală pe galbenul unei împletituri de paie — pare a-i fi afumat întrucîtva pînzele. Chiar şi în cele mai intense tuşe, Rembrandt nu-i niciodată opac. O căldură roşcată, circulă sub obscurităţile sale, făcîndu-le transparente. Pictorul celor mai intense întunecimi e cel care are cea mai vie lumină. Amsterdamul, mulţumită lui Rembrandt, poate rivaliza cu Veneţia, cele două oraşe ce-şi scaldă deopotrivă picioarele în canale — fiind totodată şi reginele culorii.

DON DIEGO VELÁZQUEZ DE SILVA (1599–1660)

Dintre toţi marii maeştri, don Diego Velázquez de Silva pare cel mai puţin cunoscut cu-adevărat, deşi reputaţia sa e universală şi necontestată. Spania geloasă a păstrat aproape în întregime opera pictorului ei favorit, celelalte muzee neposedînd decît părţi fără prea mare importanţă şi de o autenticitate îndoielnică.

Tablourile sale au rămas la palatul din Madrid, la Escurial, la Prado şi la alte reşedinţe regale, agăţate chiar de cuiul în care au fost pentru prima oară bătute, pentru ca, mulţi ani după aceea, să vină să-şi ocupe pentru totdeauna locul la Muzeul regal.

Pe vremuri, o călătorie în Spania era lucru anevoios şi plin de primejdii; lanţul Pirineilor şi creasta lor înaltă despărţea cu adevărat Franţa de Peninsulă. Cuvintele lui Ludovic al XIV-lea nu deveniseră încă un adevăr[1]. Trebuia să faci drum lung şi prost statornicit, călare pe catîr, în galeră sau în vreo trăsură greoaie, cu perne tari, străjuit de amîndouă părţile de două rînduri de cruci sinistre, semnele unor omoruri sau accidente, neavînd drept adăpost decît *las ventas*[2], capcane

[1] „Nu mai există Pirinei" — cuvinte pe care Ludovic al XIV-lea le-a rostit în 1700, cînd nepotul său Filip al V-lea, duce de Anjou, a ajuns rege al Spaniei.

[2] Hanuri, în spaniolă în original.

rămase tot pe-atît de primitive ca pe vremea lui don Quijote, mai primitoare pentru dobitoace decît pentru oameni. Rari erau călătorii care treceau dincolo de munți, afară dacă nu erau siliți s-o facă din motive serioase de poziție socială, intrigi sau diplomație. Printre aceștia se numărau puțini amatori de pictură. Abia dacă aruncau asupra pînzelor maestrului — prea profund spaniol pentru a fi gustat de la prima vedere de străini — privirea aceea vagă, distrată, banal admirativă a celui care nu se pricepe și-i frămîntat de cu totul alte gînduri. Asta nu-l împiedică pe Velázquez, ignorat pentru a spune astfel de Europa, să-și vadă numele citat alături de cel al lui Tițian, Veronese, Rubens, Rembrandt și de toți regii culorii. Strălucea liniștit în gloria-i depărtată, cinstit pe încredere, ca monarhii aceia nevăzuți supușilor lor și-a căror maiestate se alcătuiește din mister.

Acum, Velázquez poate fi admirat la fața locului. E mai ușor astăzi să te duci la Madrid decît odinioară în Corint, și nu dintr-o deșartă lăudăroșenie de turist ne mîndrim, cînd vorbim de marele maestru, cu cele două călătorii făcute în Spania într-o vreme cînd o asemenea întreprindere mai presupunea oarecare primejdie. Fără a face precum Sir David Wilkie care, în fanatismul său, analiza în fiece zi un deget pătrat din tabloul numit *Los Borrachos*, noi l-am studiat cu grijă pe marele don Diego Velázquez de Silva la *Museo real*, unde se află adunate operele sale cele mai faimoase: *Meninele*, *Făurăria lui Vulcan*, *Predarea cheilor cetății Breda*, sau tabloul *lăncilor*, *Torcătoarele*, *Triumful lui Bachus*, portretele ecvestre ale lui Filip al III-lea, Filip al IV-lea, cel al doñei Isabella de Bourbon, al Margaritei de Austria, al infantelui Spaniei, al contelui-duce de Olivares, și alte pînze, atît de bogat colorate și-atît de originale.

Înainte de a purcede la descrierea și la critica acestor capodopere, ar fi bine, pentru a nu mai reveni asupra lor, să schițăm în cîteva trăsături fizionomia biografică a acestui maestru suveran.
 Precisul Cean Bermudez ne va sluji drept ghid.

Don Diego Velázquez de Silva, pe care s-ar cuveni mai exact să-l numim don Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, de vreme ce tatăl său se numea Juan Rodriguez iar mama doña Geronima Velázquez, s-a născut la Sevilla, în 1599, iar nu în 1594, după cum spune Palomino. A fost botezat la 6 iunie în biserica San Pedro, după cum stau mărturie registrele parohiei. Strămoşii dinspre partea tatălui, veniţi din Portugalia, se stabiliseră în acest oraş, iar părinţii îl hărăziră studiului latinei şi-al filozofiei; dar, văzînd la copil, care acoperea marginile cărţilor şi-ale caietelor cu *omuleţi,* o înclinare vădită pentru desen, îl duseră la atelierul lui Herrera cel Bătrîn.

Cumplit om acest Herrera! Om de geniu la urma urmei, dar un geniu violent, bizar şi feroce. Înflăcărarea nestăpînită ce-o punea în execuţie abia dacă-i domolea dezlănţuirile minţii. Desena cu bucăţi de cărbune prinse la capătul unui suport pe care-şi sprijinea mîinile, şi-o punea pe-o slujnică să azvîrle hîrdaie de culori pe pînză. Îşi finisa apoi opera pictînd cu mături, bureţi, dosul lingurii, cu lama cuţitului, cu tot ce-avea la îndemînă; adesea cu degetul gros, ca şi cum ar fi modelat lut. Felul acesta sălbatic de-a proceda era nou în Sevilla, unde pictorii căutau graţia şi finitul, dar se impunea printr-o îndrăzneală magistrală. Există la Luvru un eşantion minunat din Herrera: un *Sfînt Vasile prezidînd un conciliu de episcopi şi călugări;* ai zice că e Satan cuvîntînd Pandaemonium-lui, într-atît de sălbatice, sinistre, diabolice sînt chipurile. O răutate infernală crispează capetele acelea pradă convulsiilor, pe cînd Sfîntul Spirit — care-şi clatină aripile spăimîntate deasupra sfîntului — pare a fi corbul lui Odin ori vreo pasăre de pradă care vrea să-i mănînce creierul. Totul pare aşternut cu o neînchipuită furie a penelului şi parcă arde în reflexul unei flăcări de autodafé. Pe lîngă apucatul acesta, Carravaggio, Spagnoletto şi Salvator sînt nişte pictori de dulcegării.

Firea era pe măsura geniului. Furia ajunsă la paroxism era starea obişnuită a lui Herrera. Ele-

vii, speriaţi, fugeau, oricît de mare le-ar fi fost dorinţa de-a se înfrupta din lecţiile sale pricepute; le urmau alţii care la rîndu-le nu rezistau nici ei. Atelierul se golea, nemairămînînd decît artistul demoniac care se războia cu tablourile de parcă ar fi avut de-a face cu nişte duşmani de moarte. Fiul lui şi-a luat lumea-n cap, ducînd cu sine şi banii agonisiţi de părinte, şi socotindu-se la adăpost tocmai la Roma. Fiica s-a călugărit. E lesne de închipuit că Velázquez n-a putut îndura prea mult o asemenea tiranie, şi deşi maestrul era mare desenator şi anatomist priceput, aşa cum o dovedeşte din plin în a sa *Judecată de apoi*, din biserica San Bernardo din Sevilla, plină de inventivitate, de geniu şi de înfocare, s-a dus să înveţe în atelierul lui Pacheco, artist mai puţin mare, desigur, dar a cărui fire binevoitoare convenea mai bine temperamentului său liniştit şi blînd.

Pacheco, în aceeaşi măsură literat şi pictor, şi care a scris o carte preţuită despre *arta picturii*, l-a învăţat preceptele şi regulile meseriei, ca şi tot ceea ce poate învăţa un bun profesor. Totuşi, tînărul Velázquez, în timp ce trăgea folos de pe urma lecţiilor noului maestru, şi-a spus că cea mai bună învăţătură e tot cea pe care o dă natura şi, din clipa aceea, s-a legat să nu deseneze ori să picteze nimic, niciînd, fără să aibă obiectul în faţa ochilor, adică să lucreze totdeauna pe viu, *ad vivum*. Aşa se face că avea neîncetat pe lîngă el un băetan, un ucenic care-i slujea drept model în diferite acţiuni şi postúri, fie rîzînd, fie plîngînd, în atitudinile cele mai dificile, şi a făcut, după el, multe capete în creion negru, reliefate în creion alb pe hîrtie albastră, ca şi după alte persoane. Mulţumită acestui studiu perseverent, a ajuns să exceleze pînă într-atît în redarea capetelor, încît puţini italieni l-au egalat. Pînă şi rivalii săi erau întru aceasta de acord, zicînd că aici i se opreşte meritul. La care Velázquez răspundea cu nobilă mîndrie: „Îmi fac mare cinste, deoarece eu nu cunosc pe nimeni care să ştie picta bine un cap".

În vremurile acelea, artiştii nu mai căutau idealul poetic sau religios. Era domnia *naturaliştilor* (noi am spune astăzi a *realiştilor*). Carravaggio, Guercia[1], Calabrese[2] se mulţumeau să redea cu o energie intensă modelul pe care-l aveau în faţa ochilor; dar cum, la urma urmelor, erau pictori mari, prin forţa celor redate, prin violenţa efectului, singularitatea tipului, ajungeau fără voia lor la un soi de ideal, deoarece natura luată la întîmplare nu prezintă acest aspect deopotrivă strălucitor şi întunecat. Şi nu oferă, afară de cazul cînd ar fi pusă sub o lumină aparte, nici luminozităţi vii, nici tenebre profunde. În tablourile cele mai adevărate ale acestor maeştri se află un efect anume calculat, un anumit unghi de incidenţă, o exagerare a celor redate care fac ca realitatea să se înalţe pînă la artă.

Velázquez împărtăşea aceste principii. Geniul său exact, lucid şi matematic, avea nevoie de certitudine, şi ce altă piatră de încercare mai potrivită există decît natura, totdeauna consultată şi copiată? Căci te scuteşte şi de erori, şi de căi greşite. Chiar dacă nu posedă frumosul absolut, deţine adevărul, şi asta e de ajuns. De aceea tînărul artist, care avea să ajungă un maestru atît de mare, nu trasa niciodată o linie cu creionul fără ajutorul şi controlul acestei infailibile învăţătoare.

Uneori se întîmplă ca tinerii elevi care au stăruit prea mult în studiul desenului să nu mai poată deveni meşteri în mînuirea penelului şi-a paletei. Accesul în arta coloritului le rămîne multă vreme dificil. Unii eşuează pe de-a-ntregul, făcînd să se spună despre tablourile lor că ar fi fost preferabil ca în loc de ele să existe schiţe şi grizaiuri.

De aceea, pentru a se exersa, Velázquez picta fructe, legume, dovleci, peşte, vînat şi alte subiecte de natură moartă, grupate în aşa fel încît să for-

---

[1] *Giovani—Francesco Barbieri, zis Guercino* (1591—1666), renumit pictor italian.

[2] *Mattia Preti, zis Calabrese* (1613—1699), pictor italian, elev al lui Guercino.

meze ceea ce spaniolii numesc un *bodegón*[1]. Studiile acestea nu i se păreau nevrednice de el tînărului maestru; punea de pe atunci în ele simplitatea suverană şi lărgimea grandioasă care formează fondul manierei sale ce dispreţuieşte orice detaliu inutil. Astfel tratate, fructele acelea ar fi putut fi aşezate pe o tablă de aur, pe o credenţă regală; merindele acelea, de un mare adevăr istoric, ar fi fost demne să figureze la nunta din Cana, să ţină locul mîncărurilor pe care Paolo Veronese a uitat să le dea convivilor săi. Modelele amintite, de o imobilitate complezentă, se pretau mai mult la acest gen de studii ce ţineau la asimilarea artei coloristice şi la mînuirea îndemînatică a pensulei groase, decît corpul uman, cu structura sa complicată şi profundă, cu trepidaţiile vieţii şi răsfrîngerea pasiunilor lăuntrice; ceea ce nu înseamnă că Velázquez a neglijat nudul, baza oricărei arte plastice. Tabloul său *Christos răstignit*, ce-a trecut de la mănăstirea San Placido la Muzeul regal, *Făurăria lui Vulcan* şi *Tunica lui Iosif* arată îndeajuns că ştia să facă şi altceva decît capete şi stofe. Chiar dacă nu caută frumuseţea, aşa cum fac marii artişti ai Italiei, Velázquez nu urmăreşte urîţenia ideală, ca artiştii realişti din zilele noastre: acceptă deschis natura aşa cum este şi o redă în adevărul ei absolut, plină de-o însufleţire, o iluzie şi o putere magice, frumoasă, tri vială sau urîtă, dar totdeauna înălţătoare prin intenţie şi efect. Aşa cum soarele luminează deopotrivă toate obiectele cu razele sale, făcînd dintr-o grămadă de paie o stivă de aur, dintr-o grotă străbătută de apă un diamant, dintr-o zdreanţă o purpură, Velázquez îşi răspîndeşte culoarea radioasă pe toate lucrurile şi, fără a le schimba, le dăruieşte o valoare inestimabilă. Atinsă de penelul lui, adevărată nuieluşă de zînă, pînă şi urîţenia devine frumoasă; un pitic diform, cu nas turtit, cu faţa strivită şi îmbătrînită, îţi face tot atîta plăcere să-l priveşti ca şi o Veneră sau un

[1] Tablou care reprezintă lucruri comestibile, în spaniolă în original.

Apollo. Atunci cînd o întîlneşte, cît de bine ştie Velázquez să exprime frumuseţea, fără podoabe fade, păstrîndu-i însă înflorirea, catifelarea, graţia, farmecul şi adăugîndu-i o atracţie misterioasă, de-o forţă delicată şi supremă! Puneţi Perfecţiunea să pozeze dinainte-i — o va picta cu o uşurinţă de gentilom şi nu va fi învins de ea. Nimic din ceea ce există nu va fi de acum înainte în stare să-i pună penelul în încurcătură.

Mulţumită studiilor sale temeinice, îi va picta pe regi, pe regine, pe infanţi galopînd pe armăsari andaluzi, în costum de vînătoare sau în haine de gală, ca şi pe pitici, pe filozofi şi pe beţivi; capul palid şi delicat, a cărui albeaţă lividă abia de-i colorată de sîngele albastru (*el sangre azul*) al raselor regale şi degenerate, nu-i va cere mai multă osteneală decît mutra pîrlită de soare şi roşcovană a unui soldăţoi ori decît chipul sordid al cerşetorului; penelul său va reda stofele cu fir de aur ale brocarturilor înstelate cu pietre scumpe, ca şi asprimea zdrenţei de pînză. Va trudi tot pe-atît pentru a înfăţişa luxul ca şi mizeria; nu se va mira de primul, n-o va dispreţui pe cea de-a doua; se va simţi la largul său în palat, ca şi în colibă; credincios naturii, pretutindeni va fi la el acasă.

Pentru a căpăta îndemînare, a făcut apoi figuri îmbrăcate, subiecte familiare şi domestice în maniera lui David Téniers, *bambochades*[1] după gustul pictorilor flamanzi şi olandezi. Aceste tablouri, în ciuda meritului lor ce izvora dintr-o imitaţie prea exactă, prea fidelă şi prea minuţioasă a naturii, aveau oarecare uscăciune şi duritate. Putem considera că aparţine acestei perioade, care alcătuieşte prima manieră a lui Velázquez, *El Aguador de Sevilla* (Vînzătorul de apă), care se află la Muzeul din Madrid, o *Nativitate*, ce-a aparţinut pe vremuri contelui d'Aguila, şi alte cîteva pînze cărora li s-a pierdut urma.

---

[1] (De la numele pictorului Bamboche): picturi sau desene reprezentînd scene cîmpeneşti, populare sau burleşti.

În timp ce lucra, trăgea folos de pe urma conversaţiei literaţilor şi a poeţilor care-l frecventau în acea vreme pe maestrul său Pacheco; le asculta părerile entuziaste, raţionamentele filozofice, disertaţiile erudite asupra artelor frumoase şi învăţa, în această academie a bunului gust, ceea ce un pictor se cuvine să ştie pentru a fi altceva decît un practician vulgar. După cum citea şi cărţile cele bune ce alcătuiau biblioteca artistului literat, pregătindu-se pentru izbînda sa viitoare.

Velázquez şi-a petrecut cinci ani în această şcoală, care pe drept cuvînt s-ar putea numi o academie a artelor frumoase, iar Pacheco a fost atît de mulţumit de blîndeţea firii, de cumpătarea moravurilor şi de înclinările strălucite ale elevului său, încît i-a dat-o în căsătorie pe fiica sa, doña Juana. Venea pe vremea aceea la Sevilla multă pictură din Flandra, Italia, Madrid, pe care tînărul artist o lua drept subiect de studiu, dar nimic nu l-a impresionat într-atît ca pînzele lui Luís de Tristán. Găsea la maestrul acesta un colorit asemănător propriei sale viziuni, un mare dinamism de concepţie şi un fel de a degrada tentele care-l mulţumeau pe de-a-ntregul; aşa că s-a socotit admiratorul lui Tristán, i-a copiat pînzele şi-a părăsit stilul oarecum uscat pe care-l urmase pînă atunci şi pe care-l dobîndise de la Pacheco, în schimbul unui stil generos, larg, suplu. Din clipa aceea, şi-a dobîndit originalitatea, posedînd plenitudinea propriului său talent; devenise Velázquez cel pe care posteritatea pe bună dreptate avea să-l socoată drept unul din suveranii picturii. Ajuns în acest punct, a nutrit dorinţa să vadă Madridul şi, în primăvara anului 1622, a părăsit Sevilla. S-a bucurat de o primire cordială în capitală, aflînd o protecţie din cele mai susţinute la compatrioţii săi, don Luís şi don Melchior de Alcazar şi, mai cu seamă, la don Juan de Fonseca y Figueroa, amator distins care picta pentru propria lui plăcere şi care i-a înlesnit posibilitatea de-a studia capodoperele colecţiilor din Madrid, de la muzeul Prado şi de la Escurial. Fonseca a
145 vrut să-i dea protejatului său posibilitatea de-a

picta portretele familiei regale; dar, în ciuda ostenelii ce şi-a dat-o, deşi avea trecere la curte, unde deţinea o slujbă şi mai era şi fratele marchizului de Orellana, n-a izbutit de astă dată. Între timp Velázquez a pictat portretul celebrului poet don Luís de Gongora, făcut din însărcinarea lui Pacheco, apoi s-a întors la Sevilla, lăsînd la Madrid un protector care răscolea cerul şi pămîntul în favoarea lui.

În anul următor, s-a întors la Madrid, înarmat cu o scrisoare a contelui-duce de Olivares, ministru de stat şi favorit al lui Filip al IV-lea, care-i acorda cincizeci de ducaţi pentru cheltuielile de drum. Socrul l-a însoţit şi el, pentru a fi martorul unei glorii pe care o presimţea. Au fost găzduiţi în casa lui Fonseca, al cărui portret Velázquez l-a făcut numaidecît; portretul acesta, adevărată capodoperă ce-a hotărît soarta norocoasă a pictorului, a fost dus la palat şi, într-o oră, a fost văzut de rege, de familia regală, de granzii de serviciu şi a fost lăudat de toţi, dar mai cu seamă de majestatea-sa, care l-a luat pe Velázquez în slujba lui, în calitate de pictor, cu o simbrie de douăzeci de ducaţi pe lună.

Luîndu-şi funcţiile în primire, artistul face, la porunca regelui, portretul cardinalului infante, cu toate că ar fi preferat să-l picteze chiar pe rege, reţinut pe-atunci de treburi însemnate. În ciuda dificultăţii de-a obţine şedinţele de poză, Velázquez termină, la 30 august în acelaşi an, portretul monarhului, a cărui faţă palidă avea s-o zugrăvească de-atîtea ori. Succesul acestei picturi admirabile a fost atît de mare, încît contele-duce de Olivares declară public că nimeni nu izbutise să-l picteze atît de bine pe rege, cu toate că Bartolomeo şi Vincente Carducho Caxes şi Nardi încercaseră la rîndul lor. Ca şi Alexandru, care nu a voit să fie pictat de nimeni altcineva decît de Apelles, Filip al IV-lea îi dă privilegiul să-i reproducă efigia numai lui Velázquez. În portretul acesta, regele e reprezentat călare, ţinînd în mînă bastonul de comandant al armatei, cu o mîndrie

în atitudine şi o maiestate a expresiei neasemuite. Artistului i s-a îngăduit să-şi expună tabloul pe Calle Mayor, în faţa bisericii San Felipe del Re, într-o zi de sărbătoare, astfel încît a fost văzut şi admirat de tot poporul. Pictorii fură cît pe ce să plesnească de invidie, dar nimeni n-a luat aminte la criticile lor părtinitoare, iar poeţii au compus o mulţime de sonete în cinstea lui Velázquez. A fost păstrat cel făcut de Pacheco, socrul său. Din ce în ce mai încîntat, regele i-a poruncit să se stabilească la Madrid, să-şi aducă şi familia, acordîndu-i pentru călătorie o indemnizaţie de trei sute de ducaţi; în afară de leafa lunară, i-a făcut o pensie de trei sute de ducaţi, preţul operelor fiindu-i dat aparte, îngăduindu-i să se folosească gratuit de doctorul şi de chirurgul curţii.

Acaparat de tînăr de acest cunoscător rafinat, Velázquez aproape că n-a lucrat decît pentru regescul său Mecena, în chiar incinta palatului, unde avea un atelier, de la care monarhul avea şi el o cheie, pentru a-l vizita, ori de cîte ori i-ar fi făcut plăcere, pe pictorul său îndrăgit. Această îndelungată favoare s-a menţinut pînă la moartea artistului, fără capricii intermitente, ingratitudine sau oboseală. Velázquez avea pe-atunci între douăzeci şi trei şi douăzeci şi patru de ani, şi a trăit pînă la şaizeci şi unu. A fost pictor al regelui, uşier al camerei regale, a vegheat la pregătirea şi împodobirea locurilor de popas ale regelui pe timpul cît acesta călătorea, a fost făcut cavaler de Santiago; dar aceste slujbe şi onoruri n-au dăunat întru nimic talentului său. Penelul şi-a păstrat întreaga forţă şi sinceritate. Deşi aflat sub ochii regelui, artistul a ştiut să se ferească de răceala oficială şi să-şi manifeste liber geniul. Curtea nu l-a făcut niciodată să uite natura.

După cum dragostea faţă de natură nu l-a împiedicat să studieze capodoperele artistice şi să le teoretizeze. Purta regulat corespondenţă cu Rubens, iar cînd marele pictor din Anvers a venit la Madrid, Velázquez i-a făcut onorurile de gazdă: cei doi maeştri au vizitat împreună tablourile din reşedinţele regale, iar cele spuse de Rubens n-au

făcut decît să reîmprospăteze dorința pictorului găzduit de Filip al IV-lea de-a vizita Italia, visul tinereții lui. Dispunînd de sume îndestulătoare de bani, înarmat cu scrisori de recomandare, acreditat ca un ambasador, Velázquez pleacă din Barcelona la 10 august 1629 și acostează la Veneția, unde picturile lui Tițian, Tintoretto, Veronese fac o puternică impresie asupra lui. Tot timpul șederii sale acolo, desenează fără încetare, face cópii după pînzele maeștrilor, mai cu seamă după *Răstignirea* lui Tintoretto, una din ele înmînînd-o regelui, la întoarcere. La Roma, papa Urban al VIII-lea i-a acordat găzduire la Vatican, oferindu-i cheia anumitor odăi rezervate, pentru a putea lucra în voie. Cu întreaga înflăcărare a unui învățăcel, Velázquez a copiat în creion sau a pictat o mare parte din scenele *Judecății de apoi*, *Profeții* și *Sibilele* lui Michelangelo, din Capela Sixtină, ca și diferite figuri umane și grupuri precum *Teologia*, *Școala din Atena*, *Parnasul*, *Incendiul din Borgo* și alte fresce de Rafael.

În timpul șederii la Roma, Velázquez, în afară de aceste studii utile, și-a făcut și autoportretul, pe care-l trimite socrului, precum și *Făurăria lui Vulcan* și *Tunica lui Iosif*. Ar mai fi rămas cu dragă inimă, dar Filip al IV-lea nu se putea lipsi mai mult de pictorul său și-l chemă, încît acesta se întoarse în Spania pe la începutul lui 1631, după ce-l îmbrățișă pe José Ribera în trecerea prin Neapole, unde a făcut portretul reginei Ungariei.

Călătoria aceasta nu i-a schimbat întru nimic maniera; a știut să-i admire pe marii maeștri, să tragă folos de pe urma lecțiilor lor tăcute, fără a le sacrifica propria originalitate.

Lucru ciudat pentru un artist spaniol și bun catolic, cum fără îndoială că era, Velázquez nu s-a dedicat picturii religioase; nu se cunoaște decît un număr foarte restrîns de tablouri pe teme sacrale, semnate de el. Misticismul nu era pe placul naturii sale robuste, pozitive: pămîntul îi era de ajuns; poate că s-ar fi rătăcit în cerul unde Murillo se mișca atît de avîtat și de nestingherit,

de liber și de ușor printre apoteozele, aureolele și ghirlandele micilor serafimi. Lui Velázquez nu-i plăcea să picteze din memorie; iar cum îngerii nu i-au pozat niciodată, nu le-a putut face portretul. S-a revanșat făcîndu-i în schimb să trăiască pentru totdeauna între ramele tablourilor sale pe bărbații și femeile din vremea sa.

Era însă vorba de-o preferință, nu de neputință. Pentru a ne convinge, e de ajuns să privim magnifica *Răstignire*, trecută din mănăstirea San Placido la muzeul din Madrid: o figură palidă, cu păr lung, umbra cununei de spini proiectîndu-i-se pe mască; aceasta, străbătută de raze purpurii, se desprinde de pe un fundal de beznă. Nimic mai emoționant și mai sinistru decît acest corp din care sîngele s-a scurs, de o frumusețe dureroasă, întinzîndu-și brațele-i moarte deasupra unor nouri întunecați, ca un Christ de fildeș galben pe un fond de catifea neagră. Prin această nespus de mare simplitate, Velàzquez, în tabloul pomenit, a atins patetismul cel mai înalt.

Încoronarea Fecioarei, fără a comunica un sentiment religios profund, are întreaga noblețe și gravitate cerute de subiect. Stînd pe jumătate îngenunchеați deasupra unor nouri, Tatăl cel Vesnic și Isus Christos țin o coroană deasupra creștetului Fecioarei, care se înalță spre ei pe un nor susținut de capete de heruvimi. Dominînd întreg grupul, Sfîntul Duh își răspîndește efluviile luminoase și completează Treimea. Capul Fecioarei are o frumusețe omenească, ce-i drept, dar atît de rară și de desăvîrșită încît poate foarte bine trece drept cerească. Christos și Iehova sînt zugrăviți într-atît de magistral, într-o atitudine atît de demnă și de serioasă și într-o culoare atît de minunată, încît uiți că aduc puțin cam prea mult cu niște oameni.

În *Vizita Sfîntului Anton la Sfîntul Pavel Sihastrul*, dînd curs unei libertăți ce încă mai era îngăduită, și-a reprezentat subiectul sub trei aspecte deosebite. La dreapta tabloului, se vede Sfîntul Anton bătînd la ușa sihăstriei pe care sfîntul și-a scobit-o în stîncă. La mijloc, cele două venerabile personaje, după ce s-au edificat într-o

conversație pioasă, așteaptă hrana zilnică, pe care corbul o aduce în cantitate dublă de astă dată, de vreme ce Sfîntul are un oaspete. La stînga, Sfîntul Anton îl înmormîntează pe Sfîntul Pavel cu ajutorul celor doi lei, stranii și miraculoși gropari, care sapă în nisip cu ghearele. Peisajul are asprimea severă și grandioasă a unui peisaj istoric de Poussin, în care figurile se conturează cu o putere neobișnuită a reliefului.

Prin temperamentul său realist, Velázquez nu înțelege deloc nici antichitatea, nici mitologia; le-a evitat, așa cum a evitat pictura religioasă. Nu văzuse zeii din Olimp și nu cunoștea taina de a-i face să coboare în atelierul său.

Făurăria lui Vulcan, în ciuda titlului său mitologic, nu are nimic care să amintească de idealitatea antică. Apollo vine la Vulcan în făurărie să-l înștiințeze de neplăcerea lui conjugală. Denunțul acesta de turnător olimpian și solar, căruia nu-i scapă nimic, nu-i face mare cinste fratelui Dianei, iar bietul zeu făurar schițează în timp ce-l ascultă o strîmbătură destul de urîtă. Ciclopii trag cu urechea, oprindu-se din lucru, altminteri cît se poate de veseli de pățania stăpînului. Nimic mai puțin grecesc și mai puțin homeric, desigur. Dar ce carnație tînără, suplă și înfloritoare are Apollo, înveșmîntat numai pe jumătate în mantia-i de purpură! Cît adevăr e în atitudinea lui Vulcan și în gestul ciclopilor! Ce întîlnire pitorească între lumina albă a zilei și reflexul roșu al forjei! Ce știință a modeleului și a culorii! Ce inimitabilă forță de redare, ce torsuri și ce spete! Și cît de mult s-ar cuveni să-i descumpănească această minunată pînză pe cei care susțin că Velázquez nu știa să picteze nuduri!

Argus și Mercur este un tablou compus cu mult simț al picturalului și al efectului, fără a fi însă cu mult mai grecesc. Argus, biruit de sunetele flautului lui Mercur, a adormit în cele din urmă. Trupul, sprijinit de un dîmb, plutește în cerurile somnului, mîinile bălăbănindu-i-se atîrnă la pămînt iar poziția sa pradă moleșelii arată că e vorba de-o aromeală supranaturală. Nu care cumva să

vă închipuiți că Velázquez i-a dăruit cei o sută de ochi ai închipuirii și înățișarea eroică a prințului augian, cel numit *Panoptis* pentru că vedea totul. Ci face pur și simplu din el un tînăr păstor spaniol, îmbrăcat într-un suman; dar cum mai doarme și cît de bine e surprinsă mișcarea lui Mercur care se ridică pe jumătate, apropiindu-se tiptil pentru a-i reteza capul! Ce accent feroce capătă, proiectate pe cerul furtunos, cele două aripi ale petazei de pe creștetul lui Mercur și care par aripile unei păsări de pradă ce s-abate asupra victimei! Io, travestită în junincă de Jupiter, pentru a o ascunde, așteaptă ca Mercur s-o ia cu sine, plină de-o impasibilitate bovină. Uitați numele mitologice și nu veți vedea în acest tablou decît un furt de vite, transpus într-o capodoperă artistică.

Tabloul cunoscut sub numele de *las Hilanderas* (Torcătoarele) este o pictură de gen mărită pînă la a atinge proporțiile uneia istorice. Doamnele de la curte vizitează un atelier de tapiserie, așa cum astăzi s-ar face de pildă cu manufactura de la Gobelins. Subiectul, atît de simplu încît nici nu pare să poată oferi materie pentru o pictură, e compus de Velázquez în felul cel mai ingenios cu putință. Prim planurile, scăldate într-o umbră ușoară și transparentă, prezintă un soi de atelier unde muncesc lucrătoarele care, pentru a se simți mai libere în mișcări, n-au pe ele decît un jupon și cămașa, așa cum fac și astăzi *las cigarreras* de la manutanța de tabac din Sevilla. În colțul din stînga, o tînără fată dă la o parte cu un gest plin de naturalețe o perdea roșie; la dreapta, o tînără muncitoare, întorcînd spre privitor un umăr pe care cămașa lunecată îl lasă descoperit, deapănă distrat un scul de lînă, deoarece atenția îi e atrasă de prezența acelor persoane de stirpe aleasă. Cu neputință să zugrăvești carnații mai suple, mai proaspete și mai însuflețite decît aceste spete, sau ceafa pe care se răsucește în coc un păr negru. Ghicești pe ea pînă și broboanele de sudoare de pe urma căldurii din Spania. În fund, ate-
 lierul dă într-o galerie, împodobită cu spate mai

mici și mai mari. O tapiserie, reprezentînd un subiect alegoric, atrage privirile vizitatorilor; întreg restul tabloului luminează puternic partea aceasta a pînzei, producînd un efect de-a dreptul miraculos. Ai putea pătrunde în tablou ca într-o cameră adevărată, într-atît de respectată e perspectiva întregii ambianțe, într-atît personajele au volum, separîndu-se unele de altele pe diverse adîncimi. Într-aceasta stă unul din meritele lui Velázquez; căci niciodată nu uită atmosfera ambiantă, și nimeni altul n-a pictat mai bine decît el aerul, acest element insesizabil.

Nicăieri această calitate nu-i atît de pregnantă ca în *Meninele*, tablou pe care Luca Giordano îl numea „teologia picturii", pentru a arăta că pe pînza lui erau întipărite adevărul, dogma, ortodoxia artei și că, a te îndepărta de ele, însemna să devii un eretic al acesteia. Într-adevăr, cînd stai dinaintea acestui tablou, iluzia e desăvîrșită, orice urmă de travaliu dispare; ți se pare că vezi însăși scena reprodusă de o oglindă; după cum se știe, *Meninele* îl reprezintă pe Velázquez în timp ce face portretul infantei doña Margarita. Pictorul se află în fața șevaletului, a cărui pînză privitorul o vede din spate; pentru a o distra pe micuța infantă, stînd nemișcată sub podoabele tenene ale îmbrăcămintii, *Meninele* stau de vorbă cu ea, iar una îi dă de băut dintr-un *bucaro*, adică un vas de lut care are proprietatea să mențină apa proaspătă. Doamna care îi oferă *el bucaro* este doña Maria Augustina, menină a reginei și fiică a lui don Diego Sarmiento; cea care vorbește e doña Isabel de Velasco, fiică a contelui de Fuensalida. În prim plan, Nicolasito Pertusano și Mari Borbolo, pitici de curte, zădărăsc un cîine mare, ce li se lasă în voie; ceva mai în spate de grupul principal, mai în fundul încăperii, se vede doña Maria de Ulloa, doamnă de onoare, și o străjă, iar în capătul opus al camerei, o ușă deschisă ce dă pe o scară puternic luminată îți dă posibilitatea să-l zărești pe José Nieto, *aposentador*[1] al reginei.

[1] Ofițer însărcinat cu încartiruirea.

Tot ce se află în acest tablou e pictat după natură, pînă şi tablourile care împodobesc pereţii galeriei, pînă şi oglinda care-i reflectă pe rege şi regină stînd în faţă, lîngă peretele încăperii, cel pe care pictorul a trebuit să-l dea la o parte pentru a arăta interiorul. Astfel imaginea lor, dacă nu chiar persoanele lor, asistă la scenă. Camera întunecată, de care dealtfel Velázquez se slujea mult, n-ar fi dat o perspectivă atît de exactă, un degradeu de tonuri atît de măsurat, o lumină atît de blîndă şi atît de difuză, o atît de puternică impresie de firesc. Cînd te afli în faţa *Meninelor*, eşti ispitit să te întrebi: „Dar oare unde-i tabloul?"

Cercetînd această capodoperă cu de-amănuntul, veţi zări pe veşmîntul negru al lui Velázquez o cruce roşie de-o formă aparte; e crucea cavalerilor de Santiago. De ea se leagă o mică legendă care poate că nu e mai adevărată decît aceea în legătură cu Carol Quintul ridicînd de pe jos penelul lui Tiţian sau povestea cu Francisc I în braţele căruia Leonardo da Vinci şi-ar fi dat ultima suflare, dar istorioara aceasta e forma concentrată a admiraţiei generale şi tocmai din cauza asta e preţioasă. După ce Velázquez şi-a isprăvit pînza, regele i-ar fi zis că „lipseşte ceva esenţial din ea" şi, petrecîndu-şi degetul gros prin gaura paletei şi apucînd o pensulă, ca pentru a aplica tuşa hotărîtoare, a zugrăvit pe pieptul pictorului, reprezentat în tablou, crucea aceasta de cinabru ce se poate vedea şi astăzi acolo. Desigur, era un gest ales şi plin de delicateţe menit a răsplăti talentul, regele arătîndu-se astfel vrednic de artistul său.

Din nefericire, fără a infirma întru totul legenda, unele cercetări ale savanţilor prezintă lucrurile sub o altă lumină. Filip al IV-lea, într-adevăr, printr-un înscris regal datat din Buen Retiro la 12 iunie 1658, acordă veşmîntul de cavaler lui Velázquez, care se prezintă în faţa consiliului ordinului aducîndu-şi genealogia, pentru a face probele doveditoare, a căror insuficienţă a făcut necesară o dispensă, obţinută de către rege
 din partea papei Alexandru al VII-lea, după care

Velázquez a fost făcut cavaler şi a îmbrăcat veşmîntul în biserica maicilor cărbunărese.

Triumful lui Bachus, mai cunoscut sub numele de *Los Borrachos* (*Băutorii*), e una din minunile picturii. E un fel de bacanală fără mitologie şi înţeleasă în manieră realistă. Un tînăr nostim, gol pînă la brîu, cu creştetul încins de-o cunună din frunze de viţă, avînd un butoi drept tron, îi pune pe cap o cunună asemănătoare, ca şi cum i-ar conferi un ordin de cavaler bahic, unui soldat îngenuncheat cu devoţiune dinainte-i; la picioarele lui se vede un ulcior pîntecos şi o cupă goală, răsturnată. Un chefliu, aproape despuiat şi el şi ţinînd un pahar în mînă, se sprijină leneş în cot pe o ridicătură în spatele locului ceremoniei. În colţ, în stînga, un alt personaj stînd pe jos îmbrăţişează drăgăstos un vas de lut care, neîndoielnic, nu-i plin cu apă; aceştia doi din urmă sînt şi ei încununaţi cu viţă; sînt primiţi ca sugători încercaţi în ordinul sfintei butîlci. În spatele soldatului se află alţi trei candidaţi pe care ar fi nedrept să nu-i priveşti deoarece au înfăţişarea unor beţivani pe cinste şi-a unor netrebnici desăvîrşiţi; înarmaţi cu tipsii şi cupe, sînt gata să oficieze. Ceva mai departe un calic zdrenţăros, a cărui îmbrăcăminte lasă să se vadă pieptul fără cămaşă, contemplă scena extaziat, ţinîndu-şi mîna pe inimă; arată cam necuviincios să se amestece laolaltă cu nobilii seniori, dar are atîta rîvnă şi-i e atît de sete! În fund, un cerşetor, văzînd oameni adunaţi, nu pregetă şi, ridicîndu-şi pălăria desfundată, întinde mîna pentru a fi miluit.

Nu-i vorba, aşa cum s-ar putea crede, de un simplu tablou de şevalet în manieră flamandă, deoarece figurile sînt de mărime naturală şi au proporţia aşa-numită istorică. Subiectul acesta vulgar i s-a părut lui Velázquez la fel de important ca şi triumful lui Bachus, beţia lui Silene, dansul Menadelor, sau orice altă ficţiune împrumutată din antichitate; pentru el prezenta chiar un avantaj, acela de-a fi *adevărat*. De aceea l-a pictat cu toată seriozitatea şi profunzimea, cu întreaga artă, întreaga-i ştiinţă şi întregu-i geniu. Torsul tînăru-

lui, a cărui albeață contrastează cu nuanța brun-închis a fețelor ce-l înconjoară, alcătuiește pentru compoziție cel mai fericit centru de lumină; nici un penel n-a zugrăvit carnații mai suple, mai bine modelate și mai vii; ochii au o blîndețe halucinată, iar gura — zîmbetul incert al beției. Cît privește capetele celorlalți soți, — arse de soare, tăbăcite, roșcate , ca pielea de Córdova, arătîndu-și dinții lungi, semnele unei înfometări sălbatice, făcînd să se simtă în încrețiturile ca laba gîștii de la colțul ochilor privirea strălucind de pofte bahice — amintesc de tipurile caracteristice din *Tuna*, acea boemă spaniolă atît de amuzantă, de pitorească și de colorată.

Spania, deși ahtiată după fast, după etichetă și orgoliu, n-a disprețuit niciodată zdrențele; în arta sa, adesea de o spiritualitate atît de eterată, sărăntocii au fost totdeauna bineveniți. Există o întreagă literatură, cea picarescă, ce nu face decît să descrie isprăvile și aventurile unor bieți nefericiți porniți în căutarea unei mese problematice; *Rinconete și Cortadillo* din *Nuvelele exemplare* ale lui Cervantes, *Guzmán de Alfarache*[1], *Lazarillo de Tormes*[2], *El gran Tacaño*[3] — reprezintă o întreagă lume famelică, zdrențăroasă și aventuroasă caracterizată printr-o mizerie amuzantă. În țara asta atît de mîndră, sărăcia nu e deloc disprețuită. La urma urmei, companionul acesta cu pălăria arsă de soare și căzîndu-i pe ochi, cu mantia spălăcită și flenduroasă, care, ascunzîndu-și mîna, se scarpină pe piept, poate că e un gentilom, un descendent de-al lui Pelayo[4], un creștin de stirpe veche. Corabia i-a eșuat; a fost luat rob în Alger, a fost rănit în Flandra, cererea i-a fost respinsă la curte. Cine e scutit de necazuri? Lui Murillo, suavul, vaporosul, angelicul Murillo, nu-i e silă de zdrențele micului păduchios. Iar din copilul acela care se caută de păduchi la soare a făcut o ca-

---

[1] Roman picaresc de Mateo Alemán (1547—1616).
[2] Roman picaresc al cărui autor e necunoscut, publicat pentru prima oară în 1554.
[3] Nuvelă picarescă de Quevedo, publicată în 1626.
[4] Primul rege al Asturiilor, mort către 737.

podoperă! Velázquez, cu toate că-şi avea atelierul la palat, străbătea cartierele mărginaşe, şi dacă dădea la Rastro sau în altă parte de o pramatie uimitor de jerpelită, de un cerşetor nespus de jegos, cu mantia ferfenițată, cu barba încîlcită, îl picta cu aceeaşi dragoste, cu-aceeaşi *maestria* ca şi cum ar fi avut drept model un rege ori un infante, atîta doar că scria în colțul tabloului, pentru a da aparență de filozofie subiectului, *Esop* sau *Menip*. Piticii, cu urîțenia lor diformă, nu-l respingeau; le împrumuta frumusețea artei şi-i înveşmînta în culorile sale puternice ca într-o mantie regească; accepta pînă şi fenomenele naturii, monstruozitățile de arătat la bîlci. *El niño de Ballecas* (Copilul din Ballecas) e unul dintr-acele tururi de forță pe placul lui Velázquez. Era ceva ce ținea de miracol, un copil de o mărime uimitoare pentru vîrsta lui şi care se născuse cu toți dinții; de aceea Velázquez l-a reprezentat în tabloul său cu gura deschisă, ca să i se poată vedea dantura prematură, obiectul curiozității publice. Ei bine! fenomenul acesta e o minune de vioiciune, de culoare, de relief; ciudățeniile de felul acesteia sînt pe placul pictorilor naturalişti; oare Ribera nu a făcut portretul unei femei cu barbă?

Şi totuşi, nu de clientelă ilustră ducea Velázquez lipsă. Abia dacă prididea să-i picteze pe regi, pe regine, pe infanți şi pe infante, pe papi, pe prinți, pe miniştri şi pe granzii doritori să aibă un portret de mîna lui.

Predarea cheilor cetății Breda, mai cunoscut sub numele de Tabloul lănciilor, amestecă în proporția cea mai exactă realitatea cu grandoarea. Adevărul concentrat în cadrul portretului nu diminuează întru nimic măreției stilului istoric.

Un cer necuprins străbătut de lumină şi boare, zugrăvit din belşug cu pastă concentrată de ultramarin, îşi îmbină azurul cu depărtările albăstrii ale unui întins peisaj cîmpenesc pe care strălucesc pînze de apă trasate prin luciri argintate. Ici şi colo, fumuri de incendii se înalță de pe pămînt, alcătuind împreună cu norii învîrtejiri fantastice. În prim plan, de fiecare parte, se află

cîte un grup compact: aici trupele flamande; acolo trupele spaniole, ce lasă loc liber pentru întrevederea dintre generalul învins şi generalul învingător, spaţiu din care Velázquez a făcut o spărtură luminoasă, o secţiune în profunzime în care strălucesc regimentele cu însemnele lor indicate prin cîteva tuşe meşteşugite.

Marchizul de Spinola, cu creştetul descoperit, cu pălăria şi bastonul de comandant al armatei în mînă, îmbrăcat în armura-i neagră încrustată cu aur, îl întîmpină cu o curtenie cavalerească, afabilă, mîngîietoare parcă, aşa cum se practică între inamicii generoşi, care se stimează unii pe alţii, pe guvernatorul cetăţii Breda; acesta se înclină şi-i oferă cheile oraşului într-o atitudine umilită dar plină de noblețe.

Drapele brăzdate de dungi albe şi azurii, pe care vîntul le flutură, întrerup în chip fericit liniile drepte ale lăncilor ţinute în sus de spanioli. Calul marchizului, prezentat aproape în racursiu dinspre crupă, stă cu capul întors, ceea ce e de-o inventivitate ingenioasă, disimulîndu-se astfel simetria militară, atît de puţin favorabilă picturii.

Nici n-ar putea fi redate prin cuvinte mîndria cavalerească şi grandoarea spaniolă prin care se disting capetele ofiţerilor ce alcătuiesc statul major al generalului. Ele exprimă bucuria calmă a triumfului, orgoliul liniştit al rasei, obişnuinţa marilor evenimente. Personajele acestea n-ar avea nevoie să aducă înscrisuri doveditoare pentru a fi primite în ordinele Santiago şi Calatrava. Drept zălog ar sta însăşi expresia feţelor lor, într-atît de firesc sînt impregnate de noblețe. Părul lor lung, mustăţile răsucite, barbişoanele ascuţite, grumăjerele de oţel, platoşele uşoare, veşmintele strînse pe corp din piele de bivol îi prefac de pe-acum în portrete de strămoşi numai bune de agăţat pe pereţii galeriilor din castele, şi purtînd în colţul pînzei blazoane şi armoarii. Nimeni nu s-a priceput mai bine ca Velázquez să-l picteze pe gentilom cu acea familiaritate mîndră şi, pentru a spune astfel, de la egal la egal. Nu-i vorba de un
157 biet artist stingherit care nu-şi vede modelele de-

cît în timpul şedinţelor de poză şi n-a trăit niciodată alături de ele. Ci le urmează în initimitatea apartamentelor regale, la marile vînători, la ceremoniile de gală. Le cunoaşte purtările, gestica, atitudinea, înfăţişarea; el însuşi e unul dintre favoriţii regelui (*privados del rey*). Ca şi ei, şi chiar într-o mai mare măsură decît ei, are acces la toate manifestările din palat. Nobilimea spaniolă, avîndu-l pe Velázquez drept portretist, n-ar putea spune, ca leul din fabulă: „Ah! dacă leii ar şti să picteze!"

Velázquez se situează cît se poate de firesc între Tiţian şi Van Dyck ca pictor de portrete. Culoarea sa e de-o armonie profundă, constantă, de-o bogăţie fără falsă splendoare, încît nu e nevoie să-ţi ia ochii. Magnificenţa sa e la fel cu aceea a marilor averi ereditare. E liniştită, egală cu ea însăşi, intimă. Fără etalări pompoase de roşu, de verde ori albastru, fără scăpărări înnoitoare, fără zorzoane care să sclipească. Totul e molcom, amortizat, scăldat într-un ton cald ca aurul vechi, tonul cenuşiu al argintului mat de pe-o veselă de familie. Lucrurile ţipătoare şi strigătoare sînt pe măsura parveniţilor iar Don Diego Velázquez de Silva e un gentilom prea adevărat pentru a atrage în acest fel atenţia asupra sa şi, de ce n-am spune-o, un pictor prea desăvîrşit. Deşi naturalist, pune în arta sa o mîndră lărgime de vederi, dispreţ pentru detaliul inutil, înţelegere faţă de ceea ce trebuie sacrificat, ceea ce dovedeşte că era cu-adevărat un maestru suveran. Sacrificiile acestea n-ar fi fost totdeauna făcute de un alt pictor. Velázquez a ales pentru a se pune în evidenţă ceea ce uneori părea făcut pentru a fi lăsat în umbră. Estompează şi stîrneşte efecte care la prima vedere sînt un capriciu, dar rezultatele îi dau totdeauna dreptate.

Viziunea ochiului său era atît de pătrunzătoare încît chiar şi atunci cînd spunea că nu face decît să copieze, punea sufletul în învelişul înfăţişat şi picta în acelaşi timp fiinţa lăuntrică şi fiinţa exterioară. Portretele sale vorbesc mai pe şleau decît toţi cronicarii autori de memorii secrete de la

curtea Spaniei. Fie că-i reprezintă în haine de gală, călărind pe cai andaluzi, în costume de vînătoare, cu o archebuză în mînă, cu un ogar la picioare — în toate personajele sale simandicoase — cele palide de regi, regine şi infanţi cu buzele roşii, cu bărbia masivă — se recunoaşte degenerescenţa lui Carol Quintul şi corcirea dinastiilor vlăguite. Deşi pictor de curte, nu şi-a flatat deloc regeştile modele! Şi totuşi, în ciuda lipsei de spiritualitate a acestor tipuri, calitatea înaltelor personaje n-ar putea fi pusă la îndoială. Nu pentru că Velázquez nu s-ar fi priceput să picteze geniul; portretul contelui-duce de Olivares, atît de nobil, de impunător şi plin de autoritate o dovedeşte într-un fel neîndoielnic. Neputîndu-le da însufleţire acestor triste figuri monarhice, le dădea maiestatea rece, demnitatea plictisită, gestul şi poza cerute de etichetă, învăluind totul în minunata sa culoare; ceea ce însemna să plătească îndeajuns protecţia prietenului său încoronat. Domnul Paul de Saint-Victor[1] l-a numit undeva pe Victor Hugo grande de Spania al poeziei; să ne îngăduie, parafrazîndu-i oarecum spusa, să-l numim pe Velázquez „grande de Spania al picturii". Nici un alt apelativ nu i-ar fi mai pe potrivă.

Aşa cum am spus, Velázquez avea slujba de-a veghea la încartiruirea curţii regale şi lui i-a revenit însărcinarea de-a asigura pregătirea locurilor de popas ale regelui în timpul călătoriei pe care Filip al IV-lea a făcut-o la Irún, pentru a o încredinţa pe infanta doña Maria Teresa regelui Franţei, Ludovic al XIV-lea, cu care acesta urma să se căsătorească. Tot la porunca lui s-a înălţat şi a fost împodobit, în insula Fazanilor, pavilionul unde a avut loc întrevederea dintre regi. Velázquez s-a deosebit în mulţimea de curteni prin demnitatea persoanei sale, eleganţa, bogăţia şi bunul gust al costumelor, pe care aşeza cu meşteşug diamantele şi giuvaerurile dăruite de suverani; dar, la întoarcerea la Madrid, s-a îmbolnăvit de-atîta trudă

---

[1] *Paul Bins, conte de Saint-Victor* (1825—1881), literat şi critic francez.

şi a murit la 7 august 1660. Văduva sa, doña Juana Pacheco nu i-a supravieţuit decît şapte zile şi a fost îngropată alături de el, în parohia San Juan. Funeraliile lui Velázquez au fost neasemuit de măreţe; erau de faţă toate mărimile curţii, cavalerii ordinelor militare, curtea întreagă; artiştii luau şi ei parte, trişti şi îngrijoraţi, de parcă ar fi simţit că odată cu Velázquez îngropau arta spaniolă.

ESTEBÁN BARTOLOMÉ MURILLO (1618–1682)

Murillo constituie, împreună cu Velázquez, expresia completă a artei spaniole, realistă şi mistică în acelaşi timp: dacă Velázquez n-a reprezentat decît oameni, Murillo a zugrăvit în schimb îngerii. Al unuia a fost pămîntul, al celuilalt cerul. Fiecare şi-a ales regatul, peste care a domnit ca un adevărat suveran. Reputaţia lui Murillo e mai răspîndită decît aceea a pictorului lui Filip al IV-lea; fapt explicabil, deoarece opera sa nu a fost absorbită în întregime de către un singur protector — regele —, care s-o păstreze pizmuitor; Murillo nu avea atelier la palat, nici slujbă la curte şi n-a fost decorat cu nici un ordin cavaleresc. A avut o poziţie mai puţin înaltă dar şi mai puţin mărginită, care-i îngăduia să se afle în raport direct cu publicul, ale cărui comenzi le primea şi cărora cu greu le putea face faţă printr-o muncă îndîrjită ce i-a luat toată viaţa. Desigur, adesea penelul i-a alergat prea repede pe pînză, neputîndu-şi desăvîrşi cu aceeaşi grijă toate tablourile; dar trebuinţa, care are inconvenientele ei, are şi avantaje: îl sileşte pe artist să-şi exteriorizeze întreg talentul, făcînd să dea la iveală resurse nebănuite. În cazul unui pictor, înmulţeşte şansele de supravieţuire şi de celebritate prin numărul pînzelor care, răspîndindu-se în întreaga Europă, ajung în muzee şi galerii. Dacă admiraţia priveşte mai cu seamă pe maestrul a cărui operă e alcătuită din cîteva pînze rare, minunate, finisate, purtînd pecetea perfecţiunii, e to-

tuşi cazul să-l admirăm încă şi mai mult pe artistul fecund care, cu rodnicia geniului, răspîndeşte cu uşurinţă lucrurile frumoase ca şi cum le-ar zămisli fără nici o caznă. Acesta e cazul lui Murillo. A alcătui catalogul operelor sale ar fi un lucru greu, dacă nu chiar imposibil. Numai lista capodoperelor şi e foarte lungă.

Povestea vieţii lui Murillo nu oferă incidente dramatice şi se poate istorisi în cîteva rînduri. S-a născut la Sevilla, unde a fost botezat în parohia Sfintei Maria Magdalena la 1 ianuarie 1618, şi nu în oraşul Pilas, cum credea Palomino, a cărui greşeală se trage desigur din faptul că soţia lui Murillo era din oraşul acesta, unde avea oarecare cheag. Tatăl lui se numea Gaspar Estebán Murillo, iar mama Maria Perez. Cum toţi ascendenţii acestei familii purtaseră numele de Estebán (Ştefan), se poate presupune că acesta era numele generic al neamului lor.

Instinctul picturii s-a manifestat de timpuriu la Estebán. Artistul a ieşit la iveală încă de pe cînd era copil şi, de cum atinse vîrsta potrivită, tatăl îl duse la atelierul lui Juan del Castillo, unde să înveţe meşteşugul picturii. Cum acest Castillo era un bun desenator, l-a învăţat lucruri temeinice dinspre partea asta, apoi i-a transmis coloritul său sec, ce semăna oarecum cu cel al şcolii florentine, introdus la Sevilla de către Luís de Vargas, Pedro de Villegas şi alţi profesori. Acestea au fost începuturile lui Murillo, ale cărui progrese rapide l-au uimit pe maestrul său, deoarece copilul era minunat de înzestrat şi hărăzit picturii.

După ce Juan de Castillo se stabileşte la Cadix, Murillo începe să deseneze independent, pentru iarmaroc, primind toate comenzile pe care i le dădeau negustorii de tablouri. Dobîndeşte în acest fel o mare îndemînare şi un colorit mai plăcut, deşi manierist. S-au păstrat la Sevilla trei din tablourile sale din perioada asta: primul, într-un colţ al mănăstirii colegiului Regino, altul într-un colţ al marii mănăstiri conventuale San Francisco, şi al treilea pe altarul capelei Nuestra Doña del Rosario, din cuprinsul colegiului Santo Tomas.

Nu avea decît douăzeci şi patru de ani cînd prin Sevilla a trecut pictorul Pedro de Moya, venind dinspre Londra şi îndreptîndu-se spre Granada, înzestrat cu gustul ales şi frumosul colorit deprins de la Van Dyck. Estebán a admirat mult somptuozitatea stilului lui şi suavitatea manierei, pe care îşi propune s-o imite. Dar Pedro de Moya n-a zăbovit mult la Sevilla, iar tînărul artist a fost din nou cuprins de incertitudini, şovăind asupra căii pe care trebuia s-o apuce pentru a deveni un mare maestru. Voia să se ducă la Londra, dar află că Van Dyck murise de curînd. Italia i se oferea imaginaţiei cu toată ispita comorilor ei de artă şi lecţia oferită de capodoperele ei — dar asta însemna călătorii lungi şi costisitoare pe care Murillo nu putea visa să le întreprindă, deoarece îi lipseau protectorii şi resursele băneşti.

În cele din urmă găseşte o cale de mijloc pe care curajul şi hotărîrea îi dădură puterea s-o urmeze. Cumpără o pînză mare, o taie în bucăţi, le zugrăvi cu subiecte religioase pe care apoi le vîndu la negustorii de gablonţuri, aflaţi în număr destul de mare la Sevilla şi care făceau negoţ cu Indiile. Dacă uneori, în vreo biserică din America de Sud călătorul uimit se opreşte în faţa unui tablou de altar, în faţa vreunei madone, al cărei cap minunat se remarcă într-o compoziţie grăbită, printre personaje zugrăvite din cîteva trăsături de penel, e neîndoielnic vorba de un Murillo necunoscut, de una din bucăţile mărunţite din pînza cea mare, iluminată de străfulgerarea geniului său.

Sosit la Madrid, se duse să-l vadă pe compatriotul său Velázquez şi-i împărtăşi motivele ce-l făcuseră să părăsească Sevilla, precum şi dorinţa de-a se perfecţiona în studiul picturii. Velázquez, pe care poziţia sa înaltă nu-l făcea nici orgolios, nici inaccesibil, îl primi minunat de bine, îi puse la dispoziţie colecţiile regelui şi obţinu pentru el îngăduinţa de a copia la Escurial tablourile ce i-ar fi plăcut. Tînărul artist trase folos din toate acestea şi petrecu doi ani studiind, desenînd şi pictînd după operele lui Tiţian, Rubens, Van Dyck, Ribera şi Velázquez. După rezultat se poate ghici

rîvna și îndîrjirea ce l-au însufleţit pe elevul pe cale de a deveni un maestru.

Întors la Sevilla, în 1645, îi uimi pe artiști prin tablourile zugrăvite în anul următor pentru micuţa mănăstire San Francisco; aceştia nu înţelegeau unde și de la cine putuse deprinde stilul acela nou, magistral și necunoscut, pentru care nu exista nici model, nici maestru. Picturile sale trădau pe cei trei profesori pe care la Madrid îșI propusese să-i imite: *Bucătăria îngerilor* îl amintea pe Ribera, *Moartea Sfintei Clara* pe Van Dyck, *San Diego în mijlocul săracilor* pe Velázquez; dar cu un accent de originalitate ce nu putea fi pusă la îndoială.

Lucrările acestea îi făcură o reputaţie de netăgăduit și-i aduseră multe comenzi publice și particulare. Deveni dintr-o dată șeful școlii din Sevilla, poziţie pe care nimeni nu i-a luat-o nici pînă-n ziua de azi; odată cu faima, a venit și îndestularea materială și s-a putut gîndi să-și întemeieze o familie. Se căsători cu doña Beatrix de Cabrera y Sotomayor din orășelul Pilas, partidă convenabilă în toate privinţele: căsătoria s-a celebrat în 1648. Începînd de atunci, fie ca urmare a unei nespuse facilităţi, pe care i-o dădea practica neîntreruptă, fie din dorinţa de-a fi pe placul publicului, își schimbă stilul susţinut și energic într-o manieră mai deschisă, mai sentimentală și mai plăcută chiar și cunoscătorilor, în care pictă principalele și cele mai preţuite pînze ale sale ce pot fi admirate la Sevilla.

Așa sînt *San Leandro* și *San Isidoro,* ce depășesc mărimea naturală, zugrăviţi șezînd, în veșminte pontificale, și puși în marea sacristie a catedralei. Dintr-un manuscris al vremii rezultă că *San Leandro* este portretul unui licenţiat, pe nume Alonzo de Herrera, casier al corului, iar *San Isidoro,* acela al licenţiatului Juan Lopez Talaván. Tablourile acestea au fost pictate în 1655, la comanda arhidiaconului de Carmona, don Juan Federigo, care le-a dăruit catedralei. Din anul următor datează faimosul *Sfînt Anton din Padova,* capodopera lui Murillo, poate, pus pe altarul baptisteriului ca-

tedralei. Am văzut la Sevilla pînza aceasta minunată; ducele de Wellington, în timpul războaielor din Spania, i-a propus mîndrului canonic, care s-a împotrivit, să-i acopere întreaga suprafaţă în uncii de aur, de l-ar fi lăsat s-o ia cu sine. Trebuie să fi fost bănet tare mult, deoarece tabloul e foarte mare. Cinste bravilor canonici pentru a fi preţuit mai mult o capodoperă decît un purcoi de sunători! Fie-ne îngăduit să împrumutăm din a noastră *Călătorie în Spania* aceste rînduri scrise sub impresia momentului: „Niciînd magia picturii n-a fost împinsă mai departe. Sfîntul în extaz se află îngenuncheat în mijlocul chiliei sale, redată în toate umilele ei amănunte, în stilul acelei realităţi viguroase ce caracterizează şcoala spaniolă. Prin uşa întredeschisă se zăreşte una din acele prelungi abaţii albe, atît de favorabile meditaţiei. Partea de sus a tabloului, scăldată într-o lumină aurie, transparentă, vaporoasă, e ocupată de grupuri de îngeri ce cîntă la felurite instrumente muzicale, de-o frumuseţe cu-adevărat ideală. Atras de rîvna rugăciunii, Pruncul Isus coboară din nour în nour şi se aşază între braţele sfîntului personaj, al cărui creştet e scăldat de efluvii radiale, lăsîndu-se pe spate într-o tresărire de voluptate mistică. Aşezăm tabloul acesta mai presus de *Sfînta Elisabeta a Ungariei oblojind un lepros,* care poate fi văzut la Academia regală de la Madrid, mai presus decît *Moise,* mai presus decît toate *Fecioarele* şi decît toţii Pruncii Isus ai maestrului, oricît de frumoşi şi de puri ar fi. Cine nu a văzut *Sfîntul Anton din Padova* nu cunoaşte ultimul cuvînt al pictorului din Sevilla. La fel ca şi cei care îşi închipuie că îl cunosc pe Rubens dar care n-au văzut *Magdalena* din Anvers!"

Nu există nici o exagerare în această impresie atît de vie. Murillo a dovedit în tabloul descris că e egalul celor mai mari pictori. Cu un singur personaj real umple un cadru vast, ca şi cum ar fi avut la dispoziţie grupuri numeroase. Pioasa halucinaţie a sfîntului devine sensibilă pentru privitor; cum ce visează el se vede, cerurile se deschid pentru dumneavoastră ca şi pentru el. Pereţii umilei

chilii dispar, şi în atmosfera argintie şi albăstruie a viziunii se mişcă, asemeni unor unde luminoase, făpturi înaripate, cu-adevărat supranaturale, de o imaterialitate pe care n-ai fi crezut că pictura e în stare să o redea. Micul Isus e nespus de drăgălaş în naivitatea lui copilărească, blîndă. Îşi întinde, ca un sugar spre mamă, mînuţele-i drăguţe şi rotunde spre Sfîntul Anton extaziat, dar se vede cît se poate de limpede că nu e vorba de un copil obişnuit. Lumina necreată încă străluceşte în carnea sa gingaşă, plămădită din crinii şi rozele paradisului. Tabloul acesta, de un misticism atît de diafan, te ameţeşte ca un fum de tămîie.

Uşurinţa de a reda miraculosul într-un fel sensibil se face simţită în tablourile pictate în 1665, pe spezele cucernicului canonic don Justino Neve, pentru biserica Santa Maria la Blanca. Aceste două pînze, care se încadrau desigur în timpane, sînt rotunjite în partea de sus şi le-am văzut la Academia regală din Madrid. Prima reprezintă viziunea patricianului roman şi a soţiei sale în legătură cu înălţarea bisericii Santa Maria Maggiore din Roma; a doua îi înfăţişează pe soţi povestind viziunea lor papei.

Într-o sală cu elemente arhitecturale sobre şi cufundată toată în întuneric, avînd o porţiune de perete îndepărtat, ce lasă să se vadă cerul vineţiu al serii deasupra unui peisaj nelămurit, patricianul roman şi soţia lui au adormit, pradă unui somn supranatural, deoarece sînt îmbrăcaţi şi nu au avut timpul să ajungă la pat. Soţul doarme cu capul sprijinit pe mîna aşezată pe o masă acoperită cu o tapiserie roşie, pe care sînt azvîrlite la întîmplare o carte şi o bucată de rufărie albă; capul i se odihneşte grav şi recules, luminat de reflexul viziunii. Se înţelege, deşi pleoapele-i sînt lăsate, că vede cu ochii sufletului o apariţie celestă. Vesta scurtă cu mîneci, de culoare închisă, anteriul negru, ale cărui cute le ţine cu mîna rămasă liberă, se sting în tonuri meşteşugit şterse pentru a scoate în evidenţă faţa. Ceva mai în fundul încăperii soţia sa moţăie, cu capul sprijinit de marginea patului şi obrazul aşezat pe o batistă, într-o poză de graţioasă părăsire

de sine. Are bustul strîns într-un veşmînt castaniu, cu mînecile despicate, lăsînd să se zărească o altă mînecă, albastră, iar pe marginea fustei de un roşu îngheţat ca de lac, se odihneşte un căţeluş de Havana, neştiutor la cele ce se întîmplă. La piciorul unui pilastru un coşuleţ pentru lucrul de mînă are în el pînzeturi roze şi albe. Nimic mai calm, mai tăcut, mai aromitor decît toată această parte a tabloului ce s-ar putea numi terestră din cauza realităţii sale naive şi aproape familiare; în partea de sus însă, spre stînga, luminează în toată strălucirea ei viziunea revelatoare. Fecioara, înconjurată de o aureolă şi purtată de cîţiva nori uşori, impregnaţi de lumină, coboară spre Pruncul Isus, cu mîna întinsă spre cîmpie, părînd a desemna locul unde trebuie să se înalţe viitoarea biserică. Grupul acesta aerian e de o gingăşie şi un colorit uimitoare, ideale, fără ca prin aceasta să înceteze a fi adevărat.

Nici nu s-ar putea admira îndeajuns arta cu care Murillo a ştiut să umple, prin mijlocirea a numai trei personaje, o pînză de dimensiuni considerabile, unde nu se află nimic care să nu aibă în mod strict legătură cu subiectul.

Compoziţia celui de-al doilea tablou nu e mai puţin ingenioasă. În prim plan, la stînga, pe un tron înălţat deasupra unei estrade şi acoperit de un baldachin de catifea vişinie, se vede papa Liberio din profil şi în semitentă, ascultînd într-o poză admirativă relatarea viziunii pe care i-o fac soţii. Lîngă el, o masă acoperită de o tapiserie din catifea roşie cu franjuri aurii, pe care sînt puse un clopoţel şi un vas de metal de forma unui ulcior, alcătuieşte un contrast puternic, prin coloritul ei intens. Lumina se strecoară prin spatele papei şi cade pe femeie, îmbrăcată într-o rochie roză garnisită cu galben-pai, de o culoare minunată. Pentru a veni la Sfinţia sa, soţia patricianului şi-a îmbrăcat ţinuta de gală; un şirag de mărgele îi împodobeşte gîtul, o pieptănătură graţioasă îi scoate frumuseţea în evidenţă, poate mai mult andaluză decît romană, dar de un farmec neasemuit. Îngenuncheată lîngă soţul ei, pare a confirma spusele

acestuia despre viziune. Patricianul, în surtuc strîns pe corp de catifea maronie, cu mantie neagră, cu toca în mînă, îşi ţine un genunchi îndoit, explicînd cum i s-a arătat Sfînta Fecioară indicîndu-i locul unde să înalţe noul lăcaş.

Între papă şi grupul acesta, pe un fundal arhitectonic foarte deschis, se zăreşte un bătrîn prelat cu pelerină şi rasă albă, ajutîndu-se la mers cu bastonul şi potrivindu-şi ochelarii pe nas, pentru a nu pierde nimic din scenă; un călugăr în negru e aşezat îndărătul lui, pentru a-l scoate în evidenţă prin opoziţia culorii.

Dar nu acesta-i tot tabloul, precum s-ar putea crede; ca în acele planuri în care se prezintă o secţiune dintr-un edificiu, Murillo a trasat peretele sălii ce cuprinde acţiunea principală, despărţind-o cu ajutorul unei coloane elegante de acţiunea secundară. În afara sălii se zăreşte cîmpia pe care se desfăşoară procesiunea, ce ajunge pînă la locul acoperit cu zăpadă arătat de Fecioară cu degetul din înaltul cerului şi unde va trebui să se înalţe sfîntul lăcaş. E cît se poate de vrednică de admiraţie perfecţiunea cu care e redată descreşterea succesivă a personajelor pe măsură ce acestea se îndepărtează de privitor iar dublul lor şir se pierde la orizontul tabloului. Strălucirea cerului cernind lumina irizată e redată cu o asemenea intensitate de căldură, încît face şi mai mult să iasă în evidenţă miracolul zăpezii netopite, în ciuda verii fierbinţi.

Pe vremea aceea încă mai erau tolerate două acţiuni într-unul şi acelaşi tablou, şi pe care de atunci principii artistice mai severe le-a înlăturat: în ceea ce ne priveşte, ele nu ne şochează cîtuşi de puţin, mai cu seamă dacă artistul se pricepe, aşa cum face Murillo, să le juxtapună fără a le confunda nici a le izola prea mult. Aici, procesiunea e subordonată subiectului principal a cărui consecinţă este, rămînînd discret în planul al doilea şi al treilea. Focarul tabloului e patriciana romană cu capul ei încîntător şi rochia-i strălucind de lumină roză; ea atrage mai întîi privirea, care apoi poposeşte asupra soţului, apoi asupra papei, ca în cele din urmă, după ce a văzut totul, să urmă-

rească procesiunea mulțimii, pînă ce se pierde în depărtare.

În aceeași biserică, Maria la Blanca, Murillo a mai pictat două tablouri, în centru, plasate în celelalte nave și subvenționate tot de don Justino Neve, o *Imaculată concepțiune*, după spusa Evangheliei, și o *Credință*, după spusa Sfintei Scripturi.

Tabloul cunoscut sub denumirea bizară de *Bucătăria îngerilor*, care făcea parte din colecția mareșalului Soult, și care acum poate fi admirat la Luvru, e încă un exemplu al ușurinței cu care Murillo amesteca, fără a crea discordanțe, miraculosul și realul. Credința lui aprinsă îl slujea întru aceasta; nu i se părea nepotrivit să amestece cele sfinte cu cele lumești.

Forma prelungă a pînzei l-a silit pe artist să-și împartă compoziția în trei grupuri principale, abil legate unele de altele. E cunoscută anecdota, sau, pentru a vorbi în spirit ceva mai religios, miracolul bizar reprezentat în această pictură. Spania cea catolică, în care grija față de suflet lasă într-atît de mult uitării trupul, a fost din toate timpurile țara foametei. Pînă și în casa persoanelor celor mai mondene, străinul e uimit de o sobrietate care în alte părți ar trece drept cel mai aspru post. Povestirile rabelaisiene despre ospețele îmbelșugate ale călugărilor nu-și au locul aici. Așa se face că frații din mănăstirea unde Murillo și-a plasat scena duceau adesea lipsă de cele trebuitoare vieții. Sfîntul... — ne scapă numele — începe să se roage și, înălțat pe aripile extazului, rămîne îngenuncheat în aer, ca Sfînta Magdalena în grotă, implorînd îndurarea cerească pentru comunitatea înfometată. Și îngerii pogoară, aducînd de-ale gurii bieților călugări. Însuflețit de credința sa adîncă și serioasă, Murillo nu s-a temut să trateze toată această parte a compoziției în felul cel mai real cu putință, sau, cum am spune astăzi, cel mai realist. Doi îngeri mari, cu aripile azurii și roze, al căror puf încă se mai zbate de suflul paradisului, aduc, unul o coșniță grea cu provizii, celălalt o halcă de carne despre care-ai crede că a fost luată chiar în clipa aceea de pe tejgheaua unui măcelar.

Alţi îngeri, ucenici de bucătari divini, spre marea mirare a bucătarului, piseză usturoiul în mojar, aţîţă focul în vatră, veghează la făcutul mîncării numită *olla podrida,* aşază farfuriile, lustruiesc vasele de aramă cu o graţie naivă şi aleasă pe care numai Murillo era în stare să o redea. În prim plan, heruvimii ţin o coşniţă plină de castraveţi, ceapă, roşii, ardei roşii iuţi, ca şi toate acele legume din ţările calde, ale căror culori aprinse le admirăm pe tarabele precupeţilor în timpul călătoriilor noastre în Spania. În colţul pînzei strălucesc căzănele, tigăiţe, castronaşe — o întreagă baterie de c u h n i e în stare să stîrnească pizma artei olandeze care se oglindeşte într-o tingire — dar zugrăvită cu o măreţie istorică magistrală.

În celălalt capăt al tabloului, un călugăr, stareţul mănăstirii, fără-ndoială, aduce înăuntru cu precauţie un hidalgo, „cavaler de Santiago şi Calatrava", pe care vrea să-l facă martor al miracolului. În spatele cavalerului înaintează un personaj al cărui cap seamănă mult cu cel al lui Murillo şi care s-ar putea să fie însuşi pictorul. Cele trei capete, cel al călugărului mai cu seamă, sînt minunate. Trăiesc, se desprind de pe pînză şi întruchipează prin tipologia lor profund spaniolă o întreagă credinţă, o întreagă ţară, o întreagă civilizaţie.

Naşterea Fecioarei e nu tablou încîntător, de o familiaritate pioasă şi înduioşătoare, care opreşte zîmbetul pe buzele necredincioşilor — dacă unii dintre aceştia s-ar putea afla dinaintea unei pînze de Murillo. Şi de astă dată acelaşi amestec cu uşurinţă zugrăvit dintre supranatural şi adevăr, aceeaşi legătură simplu realizată dintre cer şi pămînt îl deosebeşte pe maestrul din Sevilla de ceilalţi pictori de subiecte religioase. În centrul compoziţiei, ca un buchet de flori luminat de-o rază de soare, micuţa Fecioară se scaldă în plină lumină; o matroană bătrînă, *la tia*[1], cum spun spaniolii, susţine leagănul într-un gest mîngîietor. Pentru a o vedea pe plăpînda făptură, o fată frumoasă, îmbrăcată în liliachiu, verde crud şi galben-pai se

[1] Mătuşa, în spaniolă în original.

apleacă însufleţită de curiozitate, arătîndu-şi un braţ alb, mătăsos, cu cotul şfichiuit de o tuşă aurie; dar cea mai minunată făptură din întreg grupul e un înger adolescent, modelat din nimica toată, un abur roz, închegat cu argintiu care-şi apleacă cochet creştetul adorabil, înjghebat din trei trăsături de penel, apăsîndu-şi pe piept mîna lungă, fină, afundată în cutele veşmîntului ca în petalele unei flori.

Aproape de scaunul aşezat în stînga privitorului, se vede un cîine, un căţeluş de Havana, cu blana lungă şi mătăsoasă, alb ca neaua, de rasă pură şi demn de-a fi purtat în manşonul unei marchize. Paolo Veronese nu scapă niciodată prilejul să pună cîte un ogar în compoziţiile sale. Lui Murillo, cînd convenienţele nu se opun prea mult, îi place să pună să se zbenguie sau să doarmă un căţeluş havanez. Aceste mici amănunte familiare te împiedică să simţi plictisul.

Deasupra leagănului Fecioarei-copil îngerii aduc slavă, răspîndiţi în încăpere ca un fum luminos ale cărui strame ar fi alcătuite din minunate capete zîmbitoare. În fund, în semiîntuneric, se deosebeşte slab patul cu perdeluţe unde se odihneşte lehuza.

Cu neputinţă să vezi ceva de-o mai mare prospeţime, mai duios, mai plăcut decît această pictură zugrăvită cu îndrăzneala uşoară a unui talent sigur pe el şi care redă fără trudnicie ideile încîntătoare ce-i vin. Pluteşte deasupra acestei pînze fericite ca un zîmbet de graţie andaluză.

Ce să mai spunem despre această minune numită simplu *Fecioara lui Murillo* şi care înfloreşte ca un crin într-atît e de albă şi de pură, în marele Salon pătrat de la Luvru, în mijlocul acelui buchet de capodopere alese printre cele mai frumoase flori ale artei. Fecioara, cu piciorul pe cornul lunii, îmbrăcată într-un veşmînt alb ca lumina, învăluită într-o mantie azurie ce pare un colţ de cer, se înalţă în splendorile Înălţării, uşoară, imaterială, colorată în roz ca boarea aurorei, însoţită de heruvimi care dănţuie şi zboară primprejuru-i, sidefii,
 aurii, transparenţi, în toate pozele ce le pot lua

făpturile aeriene dinaintea cărora impalpabilul eter se dă la o parte.

Odată cu *Sfînta Elisabeta a Ungariei* coborîm în realitatea cea mai trivială. De la îngeri trecem la bolnavii de chelbe — dar arta, ca şi milostenia creştină, nu simte silă faţă de nimic. Tot ceea ce atinge devine curat, nobil, divin, încît, din subiectul acesta respingător, Murillo a făcut o capodoperă. Pioasa regină are capul înfăşurat într-un soi de văl alb ce-i încadrează ovalul pur al feţei în pliuri ascetice, căzîndu-i apoi pe piept ca un văl de călugăriţă. La curte, pe cît îi stă în putinţă, duce o viaţă mănăstirească, dar pe vălul ce-o preface aproape într-o călugăriţă scînteiază o mică coroană, deosebind-o pe regină, şi se rotunjeşte o aureolă ce-o deosebeşte pe sfîntă. Stînd în picioare, pe pragul palatului, îşi primeşte săracii, bolnavii şi infirmii: e ora cînd îi oblojeşte. Pe un taburet e pus un vas mare de argint plin cu apă deasupra căruia se apleacă un biet copil îmbrăcat în zdrenţe ce lasă să i se vadă umerii ascuţiţi şi pieptul plăpînd. Îşi întinde craniul plin de coji, sîngerînd, ros de chelbe, spre mîinile frumoase şi regeşti ale sfintei, albe ca nişte ostii, care-i tamponează plăgile dezgustătoare cu o grijă respectuoasă, deoarece micuţul acela jalnic se prea poate să fie însuşi Isus Christos. Dar, chiar dacă eşti sfîntă, rămîi şi regină şi cu atît mai mult femeie; femeie delicată şi încîntătoare, cu porniri mînioase, de silă, de dezgust. Aspectul hidos al acelor ulceraţii, mirosul lor fetid, îi inspiră Sfintei Elisabeta o groază pe care şi-o înăbuşă victorios. Faţa sa cerească exprimă revolta naturii şi izbînda milosteniei. Această dublă expresie, atît de feminină şi de creştină în acelaşi timp, e o trăsătură de geniu de-a lui Murillo. Un pictor catolic cu mai puţină sinceritate decît el n-ar fi găsit-o. Un cap zugrăvit într-atît de sublim şterge toate spurcăciunile şi toate hidoşeniile. Două fete o însoţesc pe regină şi o asistă în pioasele-i îndeletniciri. Una din ele ţine o tavă plină cu văsuleţe de metal, casete cu unsori, scamă. Cealaltă apleacă un ceainic din argint aurit ca să

umple la loc apa din vasul de argint. Nimic nu-i îndeajuns de frumos pentru săraci!

Pe prima treaptă a peronului e așezată o femeie bătrînă în zdrențe, al cărei profil ciobit se decupează cu deosebită îndrăzneală pe catifeaua violetă a rochiei purtată de regină. În prim plan, foarte aproape de ramă, un cerșetor își potrivește fețele la picior în timp ce, în fund, un estropiat se grăbește, înaintînd în cîrje. În ultimul plan, printre elemente de arhitectură în maniera lui Veronese, se zărește regina și femeile ei ospătîndu-i pe săracii așezați la masă. Lazăr e binevenit în acest palat primitor.

După cum se vede, la artiștii spanioli, spiritualismul cel mai eterat nu împiedică deloc realismul, și aceluiași penel care abia a terminat strălucirea extazului aureolat, a despicat cerul și i-a dezvăluit profunzimile populate cu îngeri, nu-i e rușine să picteze un micuț cerșetor căutîndu-se de păduchi într-o magherniță. Oare *păduchiosul* lui Murillo nu are și el un suflet? Numai o rază de soare să se strecoare pe zidul ce-l adăpostește și să-i trimită un reflex, și va prețui cît toate palidele imitații după antichitate.

Există la Sevilla un spital al Caritații unde se odihnește faimosul don Juan de Marana, care nu-i un personaj fabulos, cum s-ar putea crede din acest epitaf: „Aici zace cel mai rău dintre oamenii care-au trăit vreodat". Tot aici se pot vedea mai multe din pînzele foarte importante ale lui Murillo, cu toate că *Cristelnița din Jericho și Întoarcerea fiului risipitor* au trecut în galeria mareșalului Soult. *Înmulțirea pîinilor* și *Moise izbind cu toiagul în stîncă*, pînze uriașe, însuflețite de o mulțime de figuri, *Sfîntul Ioan ducînd un mort* nu și-au părăsit locul de-odinioară, în timp ce *Îngerul eliberîndu-l pe Sfîntul Petru din temniță, Abraham închinîndu-se celor trei îngeri, Sfînta Elisabeta a Ungariei* au pornit să împodobească muzeele sau galeriile. *Sfîntul Ioan*, copleșit sub povara leșului pe care îl va îngropa și pe care diavolul se amuză să-l facă mai greu, pentru a-și bate joc de el, pro-

 duce un efect fantastic și deosebit de puternic. Ma-

gia clarobscurului înțelește spaima provocată de subiectul scenei, făcîndu-l să strălucească pe frumosul înger care aleargă în ajutorul sfîntului zdrobit sub povara acestei cruci lugubre. Murillo, cu toată suavitatea stilului său, cu toată grația penelului și prospețimea coloritului, știe să fie cumplit atunci cînd trebuie. Oroarea îl sperie tot atît de puțin ca și trivialitatea. Nu e nevoie de altă dovadă pentru cine nu a văzut *Sfîntul Ioan*, ci numai *Sfîntul Buenaventura* întorcîndu-se după moarte să-și isprăvească memoriile, unul din cele mai stranii tablouri din muzeul spaniol, adus îndărăt de baronul Taylor și pictorul Dauzats. În această pictură, Murillo se întrece în materie de poezie sinistră cu întunecatul Valdés Leal, ale cărui tablouri *Moartea* și *Două cadavre* îi fac să se cutremure pe toți cei ce vizitează spitalul Caritații. Năluca aceasta cu ochi fără viață, de-o paloare lividă, cu mîna scriind pe bîjbîite pe un pergament mai puțin galben decît ea, produce un efect pe care nu-l mai poți uita, dîndu-ți senzația că te afli pe cealaltă lume.

Am ținut să facem această consemnare, cu toate că e ceva rar la Murillo, dar e prea profund spaniolă și catolică pentru a fi omisă.

Orice mare pictor are stilul lui de madonă prin care își încarnează, purificîndu-l, visul de frumusețe. Fecioara, așa cum o reprezintă Murillo, e o andaluză drăguță, idealizată, desigur, dar ale cărei modele ar mai putea fi întîlnite și azi prin cartierul Cristina sau pe promenada del Duque; nu e un repros, căci nimic nu-i mai fermecător decît o femeie din Sevilla cu ochii plini de lumină, cu fața strălucitoare și buzele roșii. Un pictor de geniu nu trebuie să se trudească mult pentru a face din acest tip de frumusețe o făptură pe de-a-ntregul celestă și, pentru a o împiedica să fie prea drăguță, prea grațioasă, prea seducătoare într-un cuvînt, e de-ajuns să aibă pleoapele lăsate-n jos cu modestie, iar o cută a vălului să-și pună umbra acolo unde trebuie. Alte ori o expresie de pietate fervență, extatică, își pune lumina în acești ochi frumoși, negri, înălțați spre cer, și care o preface pe femeie în sfîntă iar pe mamă în fecioară.

Pruncul Isus e tratat de Murillo cu o adoraţie dezmierdătoare, şi află pentru a-l picta tonuri ce nu par a aparţine paletei terestre. Pe lîngă drăgălăşeniile, zîmbetele şi naivităţile copilăriei, îi dăruie totdeauna o privire dumnezeiască. Vezi numaidecît că pruncul acela plăpînd, stînd în picioare pe genunchii mamei sale, nu e din stirpea noastră, şi că înfăţişarea omenească îl învăluie ca un văl transparent. Fie că e arătat păstorilor, îmbrăcaţi în piei de animale şi urmaţi de cîinii lor sălbăticiţi, fie că-l întîmpină pe micuţul Sfînt Ioan care-şi întinde braţele spre el, fie că-l face pe cîinele ce păzeşte casa să latre la pasărea pe care-o ţine în mînă, sau că a adormit pe cruce — viitorul instrument al supliciului — totdeauna e înconjurat de o strălucire ce-l desemnează pe fiul lui Dumnezeu.

Ce îngîndurare melancolică şi prevestitoare în *Isus şi oaia* şi ce gingăşie aleasă în *Sfîntul Ioan şi Isus!* Fiul Mariei îi dă să bea, dintr-o scoică umplută cu apă, cu o bunătate plină de îndatorinţă, micuţului său tovarăş pătruns de recunoştinţă; ai spune că-i un copil de rege care se interesează de un biet prieten sărman.

Bunavestire, aflată în muzeul din Madrid, e o adevărată minunăţie coloristică. Sfînta Fecioară şi Îngerul îngenuncheat în faţa ei au drept fundal un cor de îngeri la fel de luminos ca şi soarele, iar pe acest fundal, semănînd cu o pulbere de stele, străluceşte Sfîntul Spirit, mai aprins, mai alb, mai scînteietor încă, lumina avînd drept umbră lumina.

Toate bisericile şi toate mănăstirile din Sevilla sînt pline de capodoperele lui Murillo; te sperii cînd citeşti, în Cean Bermudez, lista acestor pînze nenumărate. Se află la catedrală, la parohia Sfîntul Andrei, la Sfîntul Toma, la Reina dei Angeli, la San Francisco, Santa Maria la Blanca, la Merced Calzada, la mănăstirea capucinilor, la spitalul Caritătii, la Venerabili, la palatul Arhiepiscopal, la Mănăstire, fără a mai pune la socoteală operele răspîndite în bisericile din Carmona, din Córdoba, din Granada, din Rioseco, din Madrid, din Vitoria, din palatul nou, San Ildefonso şi de la

Escurial. O uşurinţă atît de prodigioasă, o fecunditate atît de nesecătuită întrece închipuirea.

După ce-a isprăvit toate operele amintite, Murillo s-a dus la Cadix ca să picteze „o căsătorie a Sfintei Ecaterina", compoziţie importantă pentru marele altar al capucinilor din acest oraş. În timpul lucrului, a căzut de pe schele şi s-a rănit destul de grav, ceea ce l-a silit să se întoarcă la Sevilla, unde şi-a petrecut tot restul vieţii în suferinţă. Locuia pe-atunci lîngă parohia Santa Cruz şi adesea, se spune, rămînea în biserica aceea ceasuri întregi şi se ruga dinaintea vestitei *Coborîri de pe cruce* de Pedro Campana, şi într-o zi, cînd ţîrcovnicul l-a întrebat de ce stă atît de mult în capela aceea, i-a răspuns: „Aştept ca sfintele personaje să isprăvească a-l da jos pe Mîntuitor".

La puţină vreme după aceea, starea sănătăţii i s-a înrăutăţit; i s-a dat sfînta împărtăşanie şi a murit la 3 aprilie 1682, în braţele prietenului şi discipolului său Pedro Nuñez de Villavicencio, cavaler al ordinului San Juan. A fost înmormîntat chiar în capela de care am pomenit, sub tabloul *Coborîrii de pe cruce* pe care-l admira atît!

Murillo avea o fire plăcută şi binevoitoare; se interesa de învăţăceii săi şi nu le ascundea nimic din tainele artei sale. A întemeiat o academie de pictură la Sevilla. Pentru aceasta, s-a priceput să îmblînzească orgoliul sălbatic al lui Valdés Leal, să domolească pizma lui Francisco Herrera cel tînăr, ca şi a altor artişti din oraş, şi să-i determine a-l sprijini prin străduaniile, banii şi experienţa lor. Aşa a constituit Şcoala din Sevilla, uşor de recunoscut după stilul ei plăcut şi firesc, după coloritul de o căldură plină de prospeţime, după conturele abundent scăldate în culoare, după tipurile graţioase de femei şi copii în care surîde bunătatea andaluză. Cît despre el, în ciuda atîtor imitatori, a rămas inimitabil, fie că era vorba să i se copie maniera rece, maniera caldă sau maniera vaporoasă, căci aşa numesc spaniolii cele trei stiluri pe care Murillo adesea le amestecă în unul şi acelaşi tablou; ceea ce n-a putut fi niciodată copiat a fost geniul său.

GOYA
(1746–1828)

Pictor straniu, geniu aparte — Goya. Niciodată originalitatea n-a fost mai răspicată, niciodată vreun artist spaniol n-a fost mai local. O schiță de Goya — patru împunsături de dăltiță, într-o învolburare de acvatintă — spune mai mult despre moravurile acestei țări decît cele mai lungi descrieri. Prin existența sa aventuroasă, prin impetuozitatea sa, prin talentele sale multiple, Goya pare a aparține epocilor de mare înflorire a artei, și totuși e oarecunm contemporan cu noi: a murit la Bordeaux în 1828.

Înainte de-a ajunge la aprecierea operei, să-i schițăm sumar biografia. Don Francisco Goya y Lucientes s-a născut în Aragón, din părinți mai curînd lipsiți de stare, cu toate că au fost destul de înstăriți pentru a nu-i zădărnici înclinările înnăscute. Gustul pentru desen și pictură i s-a trezit de timpuriu. A călătorit, a studiat la Roma o vreme, s-a întors în Spania unde norocul i-a surîs grabnic la curtea lui Carol al IV-lea, care i-a acordat titlul de pictor al regelui. Era primit de regină, de prințul de Benavente și de ducesa de Alba, ducînd un trai de mare senior ca și Rubens, Van Dyck, Velázquez, atît de prielnic împlinirii geniului picturii. Avea, lîngă Madrid, o *casa de campo*[1] plină de delicii, unde dădea petreceri și unde-și avea atelierul.

[1] Casă de țară, în spaniolă în original.

Goya a produs mult; subiecte religioase, fireşte, portrete, scene de moravuri, gravuri în acvaforte, acvatinte, litografii şi, peste tot, pînă şi în cele mai sumare schiţe, şi-a pus pecetea unui talent viguros; acesta slujeşte totdeauna chiar şi desenele cele mai puţin îngrijite. Talentul său, deşi original pe deplin, e un amestec straniu de Velázquez, de Rembrandt, de Reynolds; îi aminteşte rînd pe rînd sau în acelaşi timp pe aceşti trei maeştri, dar aşa cum fiul aminteşte de trăsăturile strămoşilor, fără imitaţie servilă, sau mai curînd printr-o dispoziţie înnăscută decît printr-un efort categoric de voinţă.

Pot fi văzute de el, la Muzeul din Madrid, portretele ecvestre ale lui Carol al IV-lea şi al reginei: capetele sînt admirabil pictate, însufleţite de viaţă, de un mare rafinament al vieţii spirituale; se mai pot vedea un *Picador* şi *Dos de Mayo*, o scenă de invazie[1]. Ducele de Ossuna e deţinătorul mai multor tablouri de Goya şi nu se află familie aleasă care să nu aibă vreun portret sau vreo schiţă de el. Interiorul bisericii San Antonio de Florida, la al cărei hram vine destulă lume, aflată la o jumătate de leghe de Madrid, e pictată *a fresco* de Goya, cu acea libertate, acea îndrăzneală şi efecte ce-i sînt caracteristice. La Toledo, într-una din sălile capitulare, am văzut zugrăvit de mîna lui un tablou reprezentîndu-l pe Isus vîndut de Iuda, efect al clarobscurului pe care Rembrandt nu l-ar fi renegat, căruia i l-am şi atribuit la început, dacă un canonic nu mi-ar fi arătat semnătura pictorului emerit al lui Carol al IV-lea. În sacristia catedralei din Sevilla există de asemenea un tablou de Goya din cele mai importante, *Sfînta Iustina* şi *Sfînta Ruffina*, fecioare şi martire, amîndouă fiicele unui olar, aşa cum arată *las alcarazas*[2] şi *los cántaros*[3] aşezate la picioarele lor.

---

[1] Pînza reprezintă ilustrarea unuia din cele mai sîngeroase momente din istoria Spaniei: înecarea în sînge, la 2 mai 1808, de către trupele napoleoniene invadatoare, a mişcării populare spaniole de rezistenţă.

[2], [3] Ulcioare, în spaniolă în original.

Felul de-a picta al lui Goya era tot pe-atît de excentric ca şi talentul său: lua culoarea din ciubere şi-o aplica cu bureţi, măturі, cîrpe, cu tot ce-i era la îndemînă; potrivea şi tencuia tonurile cu mistria, ca pe mortar, şi aplica tuşele de efect cu degetul gros. Datorită acestor procedee expeditive şi hotărîtoare, acoperea într-o zi-două cam treizeci de picioare de zid. Toate acestea, ni se par a întrece oarecum limitele impetuozităţii şi ale inspiraţiei; ariştii cei mai înflăcăraţi sînt nişte *migăloşi* pe lîngă el. A executat cu un polonic în chip de penel o scenă din *Dos de Mayo,* în care se văd francezi împuşcîndu-i pe spanioli. E o operă de neînchipuit. Această pictură curioasă este surghiunită fără cinstire în anticamera muzeului din Madrid.

Individualitatea acestui artist este atît de puternică şi atît de categorică, încît ne e greu să dăm despre ea o idee, fie şi aproximativă. Nu e un caricaturist ca Hogarth, Bunbury sau Cruikshanck: Hogarth, serios, flegmatic, exact şi minuţios ca un roman de Richardson, lăsînd totdeauna să se vadă intenţia moralizatoare; Bunbury şi Cruikshanck, atît de remarcabili pentru verva lor maliţioasă şi exagerarea bufă, nu au nici unul nimic comun cu autorul *Capriciilor.* Callot s-ar apropia ceva mai mult de el, Callot care pe jumătate e spaniol pe jumătate ţigan; dar Callot e limpede, clar, precis, credincios adevărului, în ciuda afectării pozelor şi extravaganţei plină de fanfaronadă a costumaţiei; pînă şi cele mai stranii drăcovenii ale lui sînt riguros posibile; în acvafortele sale e ziuă de-a binelea, în ele căutarea amănuntelor împiedică efectul clarobscurului, obţinut numai prin sacrificii. Pe cînd compoziţiile lui Goya sînt nopţi adînci unde cîte o rază neaşteptată de lumină schiţează siluete palide şi fantome stranii.

E un amestec de Rembrandt, de Watteau şi de închipuirile nebunatice ale lui Rabelais; ciudat amestec. Adăugaţi la aceasta o savoare cu totul şi cu totul specială, o doză mare de spirit picaresc în felul lui Cervantes — atunci cînd acesta
179 face portretul Escalantei şi al Ganaciosei în *Rin-*

conete și Cortadillo[1] — și încă nu veți avea decît o idee cît se poate de incompletă despre talentul lui Goya. Vom încerca să-l facem înțeles — de cumva lucrul acesta e cu putință — prin cuvinte.

Desenele lui Goya sînt executate în acvatintă, înțepate și însuflețite de acvaforte; nici că se poate ceva mai deschis, mai liber, mai ușor; o trăsătură trădează o întreagă fizionomie, o dîră de umbră ține loc de fundal sau lasă să se bănuie peisaje cufundate în întunecime, schițate doar pe jumătate; cheile unor *sierras*, teatre numai bune pentru vreo fărădelege, un sabat sau o *tertulia*[2] de țigani; dar asta se întîmplă rar, deoarece *fundalul* nu există la Goya. Ca și Michelangelo, disprețuiește întru totul natura exterioară din care nu ia decît atît cît e trebuincios pentru a încadra chipurile, și încă o bună parte din aceasta o pierde în nori. Cînd și cînd, o bucată de zid retezată de-o porțiune mare de umbră întunecată, o arcadă neagră de închisoare, un cărpiniș abia schițat; asta-i tot. Am spus că Goya e un caricaturist, în lipsă de un cuvînt mai potrivit. O caricatură parcticată în maniera lui Hoffmann, în care fantezia se amestecă totdeauna cu critica și care adesea atinge cel mai cumplit lugubru; ai spune că toate capetele acestea strîmbîndu-se au fost desenate de gheara lui Smarra[3] pe peretele unui alcov îndoielnic, la flacăra intermitentă a unei lumînări gata să se stingă. Te simți transportat într-o lume nemaivăzută, cu neputință să existe și totuși reală. Trunchiurile copacilor par niște năluci, oamenii par hiene, bufnițe, pisici, măgari sau hipopotami; unghiile le sînt poate gheare, pantofii cu fionguri adăpostesc poate copite despicate; acest tînăr cavaler este mort de mult, și pantalonii lui împodobiți cu panglici acoperă un femur descărnat și două biete tibia; nici-

---

[1] Titlul uneia din cele douăsprezece *Nuvele exemplare* de Cervantes, publicate în 1613.

[2] Întrunire, în spaniolă în original.

[3] Geniu răufăcător ce bîntuie nopțile oamenilor, înfricoșîndu-i, deseori invocat de Gautier în poezia sa.

cînd nu s-au ivit din odaia doctorului Faust apariţii mai misterioase şi mai sinistre.

Caricaturile lui Goya cuprind, se spune, unele aluzii politice, însă în număr restrîns; sînt în legătură cu Godoy[1], cu bătrîna ducesă de Benavente, cu favoriţii reginei şi cu cîţiva seniori de la curte ale căror ignoranţă şi vicii le vestejesc. Dar trebuie să-ţi dai osteneală să le cauţi prin vălul des ce le-adumbreşte. Goya a mai făcut şi alte desene pentru ducesa de Alba, prietena sa, care nu au fost reproduse, desigur, din cauza dificultăţii tehnicii cu care-au fost executate. Unele sînt în legătură cu fanatismul, cu lăcomia şi prostia călugărilor; altele reprezintă scene de moravuri sau de vrăjitorie.

Portretul lui Goya slujeşte drept frontispiciu la culegerea operei sale. Un bărbat cam de cincizeci de ani, cu ochii aşezaţi pieziş şi cu privirea pătrunzătoare, acoperiţi de ploape largi, brăzdate de creţuri, răutăcioase şi batjocoritoare, bărbia îndoită ca un galoş, buza de sus subţire, cea de jos proeminentă şi senzuală; totul încadrat de favoriţi după moda meridionalilor şi avînd pe creştet o pălărie *à la* Bolívar; o fizionomie marcată, puternică.

Prima planşă ilustrează o căsătorie din interes, o tînără fată sacrificată de către părinţii lacomi unui bătrîn stors de vlagă şi hidos. Mireasa e încîntătoare cu măscuţa neagră de catifea ce-i ascunde partea de sus a feţei şi cu fusta largă, plină de volane încreţite, deoarece Goya redă minunat graţia andaluză şi castiliană; părinţii sînt hidoşi, hapsîni, trăiţi în lipsuri; copila zîmbeşte printre lacrimi ca o ploaie de aprilie; nu vezi decît ochi, gheare şi colţi; încîntarea pe care i-o dă găteala o împiedică pe fată să-şi simtă întreaga nefericire. Tema aceasta revine adesea sub creionul lui Goya şi artistul ştie totdeauna să stoarcă efecte impresionante de pe urma ei. Mai departe se află *el*

---

[1] *Godoy Alvarez de Faria (Manuel)*, important om de stat spaniol (1767—1851), preşedinte al consiliului de miniştri, favoritul reginei Maria Luisa de Parma, soţia regelui Carol al IV-lea.

coco, gogoriţa ce vine să-i sperie pe copiii cei mici şi care ar speria şi pe mulţi alţii; deoarece, în afară de umbra lui Samuel din tabloul *Ghicitoarea din Endor* de Salvator Rosa, nu cunoaştem nimic mai groznic decît sperietoarea aceasta. Apoi dăm de *majos*[1] care spun vorbe dulci zvăpăiatelor de pe Prado; fete frumoase cu ciorapi de mătase bine trăşi pe pulpe, încălţate cu papuci micuţi cu toc ascuţit, ce nu se ţin pe picior decît datorită degetului gros, cu *peinete*[2] solzuite înfipte în cocurile înalte, ajurate pe margini şi mai înalte decît coroana murală a Cybelei; înveşmîntate în mantii de dantelă neagră cu glugă, ce-şi aruncă umbra catifelată asupra celor mai frumoşi ochi negri din lume; fuste creţe şi largi, susţinute pe dedesubt de-o reţea metalică, pentru a scoate mai bine în evidenţă amploarea şoldurilor, aluniţe aşezate mişeleşte în colţul gurii şi lîngă tîmplă; cîrlionţi în care să agaţe dragostea tuturor bărbaţilor din Spania şi evantaie mari, desfăşurate ca o coadă de păun; ei seamănă cu nişte hidalgo încălţaţi cu escarpini, purtînd fracuri uimitoare, cu pălăriile în semilună sub braţ, şi ciorchini de brelocuri zăngănindu-le pe pîntec, făcînd reverenţe în trei timpi, aplecîndu-se peste spetezele scaunelor pentru a sufla, ca pe fumul unei ţigări, răbufnirea nebunatecă a vreunui madrigal, sau plimbînd, ţinînd-o cu vîrful mîinii înmănuşate în alb, vreo divinitate mai mult sau mai puţin suspectă; apoi vin mamele folositoare, dînd preaascultătoarelor lor fiice sfaturi, ca şi Macette a lui Régnier, spălîndu-le şi ungîndu-le pentru a se duce la sabat. Tipul *mamei folositoare* e minunat de bine redat de Goya care, ca toţi pictorii spanioli, are un viu şi profund sentiment al josniciei; nici n-ar fi cu putinţă să-ţi imaginezi ceva mai cumplit de grotesc, mai denaturat de viciu; fiecare din aceste scorpii întruneşte ea singură urîciunea celor şapte păcate capitale; diavolul e drăguţ pe lîngă ele.

---

[1] Tineri din popor, pitoreşc îmbrăcaţi, în spaniolă în original.

[2] *La peineta*, pieptene înalt, de baga, cu care spaniolele îşi prind părul.

Închipuiți-vă șanțuri și rîpe de zbîrcituri, ochi ca niște tăciuni stinși în sînge, nasuri răsucite ca niște țevi de alambic, îmbuboșate toate de negi și de coșuri, papuci de hipopotam, zbîrlindu-se sub podoaba unor peri țepeni, mustăți de tigru, guri ca despicăturile unor pușculițe strîmbîndu-se în niște rînjete scălîmbe, ceva ce-aduce a păianjen și a gîndac și care te face să simți aceeași silă ca atunci cînd calci pe burta moale a unui broscoi. Atîta dinspre partea realului, dar mai cu seamă atunci cînd se lasă pradă vervei demonografice Goya devine vrednic de admirație; nimeni nu se pricepe mai bine decît el să rostogolească în atmosfera încinsă a unei nopți cu furtună nori groși și negri, plini de vampiri, de vîrcolaci, de demoni, și să întipărească o cavalcadă de vrăjitoare pe dîra unor zări sinistre.

Există mai cu seamă o planșă întru totul fantastică, cel mai înspăimîntător coșmar pe care l-am putut visa vreodată; e intitulată: *Y aún no se van*[1]. E groaznic, nici chiar Dante nu realizează efectul acesta de spaimă ce te sufocă; închipuiți-vă întinderea unei cîmpii sterpe și mohorîte deasupra căreia se tîrăște cu greu un nor diform ca un crocodil cu burta spintecată, apoi o piatră uriașă, o lespede de mormînt pe care un chip suferind și slăbănog se străduiește s-o ridice. Piatra, prea grea pentru brațele descărnate ce-o susțin și pe care le simți gata să se frîngă, pică la loc, în ciuda eforturilor spectrului și al altor năluci mai mici ce-și încordează în același timp cu-acesta brațele din umbră; mai multe dintre ele au și fost prinse sub piatra clintită pentru o clipă din loc. Expresia deznădăjduită ce se zugrăvește pe toate chipurile acestea cadaverice, în orbitele lipsite de ochi, care văd că truda le-a fost zadarnică, e de-a dreptul tragică; e cel mai trist simbol al neputinței laborioase, cea mai sumbră poezie și cea mai amară luare în deșert ce s-a făcut vreodată în legătură cu morții. Planșa *Buen Viage*[2], în care

[1] Încă nu se duc, în spaniolă în original.

[2] Călătorie sprîncenată, în spaniolă în original.

se vede un stol de demoni, înălțați deasupra seminarului din Barahona, fugind cît îi țin puterile, grăbindu-se spre săvîrșirea cine știe cărei opere ticăloase, e remarcabilă prin vioiciunea și energia mișcării. Parcă auzi zbătîndu-se în aerul dens al nopții toate acele piețe păroase, prevăzute cu gheare ca aripile liliecilor. Culegerea se termină cu aceste cuvinte: *Y es ora*[1]. E timpul, cocoșul cîntă, nălucile pier căci se ivesc zorile.

În privința valorii estetice și morale a acestei opere, ce se poate spune? Nu știm, cu toate că Goya pare a-și fi exprimat părerea într-unul din desenele în care e reprezentat un om, cu capul culcat în mîini și primprejurul căruia zburătăcesc bufnițe, cucuvaie, animale fantastice. Legenda imaginii este: *El sueño de la razón produce monstruos*[2]. Adevărat, dar foarte sever.

Capriciile — iată tot ce biblioteca regală din Paris posedă de Goya. Dar artistul a mai produs și alte opere: *Toromaquia*, o suită de treizeci și trei de planșe; *Scenele de invazie* sînt alcătuite din douăzeci de desene și trebuiau să numere peste patruzeci; gravurile în acvaforte după Velázquez etc., etc. . . .

Toromaquia e o colecție de scene reprezentînd diverse episoade din luptele cu taurii, de pe timpul maurilor pînă-n zilele noastre. Goya era un *aficionado*[3] pasional și-și petrecea o mare parte din timp lîngă *toros*. Iată de ce era omul cel mai nimerit din lume pentru tratarea acestui subiect. Deși atitudinile, pozele, apărările și atacurile sau, pentru a întrebuința limbajul tehnic, diferitele *suertes* și *cogidas*[4] sînt de-o exactitate ireproșabilă, Goya a răspîndit asupra acestor scene umbrele-i misterioase și culorile-i fantastice. Ce capete ciudate și pline de ferocitate, ce port straniu și sălbatic! Ce furie a mișcărilor! Maurii, tratați întrucîtva în felul turcilor de pe vremea imperiului cît

---

[1] E timpul, în spaniolă în original.

[2] Somnul rațiunii naște monștri, în spaniolă în original.

[3] Amator de curse cu tauri, în spaniolă în original.

[4] Atacuri, apărări, în spaniolă în original.

privește vestimentația, au fizionomiile cele mai caracteristice. O scrijelitură, o pată neagră, o dîră albă — și iată un personaj care trăiește, care se mișcă, și-a cărui înfățișare ți se întipărește pentru totdeauna în minte. Taurii și caii, deși uneori au o formă oarecum fabuloasă, se bucură de-o asemenea însuflețire și prezență de care sînt lipsite foarte adesea animalele zugrăvite de pictorii animalieri; isprăvile lui Gazúl, ale Cidului, ale lui Carol Quintul, Romero, ca și ale studentului din Falces, ale lui Pepe Illo, care a pierit în chip jalnic în arenă, sînt trasate cu o fidelitate întru totul spaniolă. Ca și *Los Caprichos*, planșele din *Toromaquia* sînt executate în acvatintă și tratate ulterior în acvaforte.

Scenele de invazie ar putea oferi o apropiere curioasă de *Nenorocirile războiului* de Callot. Nu vezi decît spînzurați, grămezi de morți ce sînt despuiați, femei violate, răniți care sînt duși, prizonieri împușcați, mănăstiri prădate, populații care fug, familii reduse la o viață plină de lipsuri, patrioți gîtuiți — totul tratat cu asemenea elemente fantastice și exagerări, încît te-ar duce cu gîndul la o năvălire a tătarilor din secolul al XIV-lea. Dar ce finețe, ce știință profundă a anatomiei în toate aceste grupuri ce par zămislite de întîmplare și de capriciul dăltiței! Spuneți-mi dacă antica Niobe întrece în disperare și noblețe pe mama aceasta îngenuncheată în mijlocul familiei ei, în fața baionetelor franceze. Printre desenele acestea ușor de înțeles, se află unul de-a dreptul cumplit și misterios și-al cărui înțeles, vag întrevăzut, îți dă fiori și spaimă. E un mort pe jumătate îngropat în pămînt, care încearcă să se mai ridice în cot și care cu mîna-i osoasă scrie fără a se uita pe o bucată de hîrtie pusă alături de el un cuvînt tot pe-atît de înfricoșător ca și cele mai tenebroase cuvinte ale lui Dante: *Nada* (neant). Împrejurul capului său, ce mai păstrează numai atîta carne încît să-l facă mai înfiorător decît o tigvă lucioasă, se învîrtejesc, abia vizibile în bezna nopții, monstruoase coșmare, luminate ici și colo de fulgere
185 livide. O mînă a sorții ține o balanță ale cărei

talgere se răstoarnă. Cunoaşteţi ceva mai sinistru şi mai dezolant?

Chiar la sfîrşitul vieţii — care a fost lungă, deoarece a murit la Bordeaux la mai bine de optzeci de ani — Goya a făcut cîteva crochiuri litografice improvizate pe piatră, şi care au ca titlu *Diversión de España*[1]; sînt scene de lupte cu tauri. Şi tot mai poţi recunoaşte, pe foile acestea înnegrite de mîna unui bătrîn surd de multă vreme şi aproape orb, vigoarea şi dinamismul din *Caprichos* şi *Toromaquia.* Aspectul litografiilor aminteşte mult, lucru curios, de maniera lui Eugène Delacroix în ilustraţiile la *Faust.*

În mormîntul lui Goya e îngropată arta veche spaniolă, lumea pentru totdeauna apusă *de los toreros, los majos, los alguaciles*[2], a călugărilor şi-a contrabandiştilor, a hoţilor şi-a vrăjitoarelor — întreaga culoare locală a Peninsulei. A venit tocmai la vreme pentru a prinde şi fixa toate acestea. A crezut că nu face decît capricii şi a făcut portretul şi istoria vechii Spanii, încredinţat fiind tot timpul că slujeşte ideile şi credinţele cele noi. Caricaturile sale vor deveni curînd monumente istorice.

---

[1] Distracţii spaniole, în spaniolă în original.
[2] Guardişti, poliţai, în spaniolă în original.

WILLIAM HOGARTH
(1697–1764)

Dacă a existat vreodată un pictor întru totul original, acesta e fără îndoială Hogarth. Oricare ar fi aprecierea pe care am da-o talentului său, calitatea aceasta nu-i poate fi refuzată. În cazul său, nici urmă de amintire a nobilelor forme antice, nici un reflex al marilor maeştri italieni, nici chiar, lucru şi mai uimitor, de-al maeştrilor flamanzi şi olandezi care, prin familiaritatea subiectelor şi a realismului lor, ar părea că se apropie de genul său. Aşa cum Pascal, pe cînd era copil, a inventat matematica, la fel s-ar putea spune că Hogarth a inventat pictura fără să fi văzut tablouri, prin însăşi forţa intrinsecă a spiritului său, şi asta nu pentru că s-ar fi aflat sub farmecul vreunui contur de-o mare puritate ori a unui reflex mîngîietor de culoare observat în natură, ci ca un moralist, pentru a da un vesmînt plastic unor concepţii lăuntrice, pe care le-ar fi putut la fel de bine scrie ca şi picta. Desenul şi culoarea sînt pentru el simple mijloace grafice şi, preocupat de ideea să exprime ceva, nu caută niciodată nici frumusetea, nici graţia, nici chiar plăcutul. Această austeritate logică, această dezinteresare faţă de artă în însăşi arta, această goană după semnificaţie în dauna frumusetii produc o individualitate profundă. Omul fizic nu înseamnă aproape nimic pentru Hogarth, omul moral e totul, iar societatea trece înaintea naturii. Să pui în joc patimile, să scoţi

în evidență părțile ridicole, să pedepsești viciile după ce le-ai purtat prin toate ipostazele degradării lor, iată scopul pe care și-l propune pictorul moralist și de care nu se va depărta în schimbul nici unei desfătări oferită de paletă, în schimbul nici unei glume a penelului. Totul, în tablourile sale, e semnificativ, observat, voit. Cel mai neînsemnat amănunt ţinteşte ceva anume. Pendula, scaunul, masa trebuie să se afle pe locul unde sînt și nu în altă parte, și ar fi cu neputință să mobilezi cu ele o altă încăpere. Cît despre chipuri, acestea sînt totdeauna tipice pentru o întreagă specie; trăsăturile lor, anume îngroșate, nu-ți îngăduie să te înșeli; uneori sînt chiar caricaturale și grimate, așa cum procedează actorii pentru a caracteriza îndeletnicirea personajelor, și ai putea crede despre anume pînze ale maestrului că au fost mai curînd pictate după niște piese necunoscute, jucate de actori neîntrecuți, decît copiate de-a dreptul după natură, într-atît de meșteșugită e punerea în scenă și bine ticluită din punct de vedere teatral! Dacă lui Hogarth prea puțin îi pasă de formă în sensul în care o înțelegeau grecii, excelează în schimb în redarea mimicii. Gesturile lui, de-o mare justeţe intimă, trădează mișcarea lăuntrică și pornesc din creier sub impulsul unui sentiment determinat; Hogarth nu le combină pentru a realiza unghiuri, rotunjimi, contraste sau alternanțe de linii. Atîta pagubă dacă un viciu, o patimă, o trăsătură urîtă de caracter, o diformitate convulsionează, împăstează sau brăzdează trăsăturile unei fizionomii; Hogarth n-o să vă scutească nici măcar de-o zbîrcitură, de-un rid, de buhăială ori de paloare, nici de înfățișările apoplectice. Deoarece nu ține să placă ochiului, deoarece nu e un pictor pictural, fie-ne îngăduit acest pleonasm, ci un *eseist*, un filozof, un autor comic care pictează. Ce umor, ce causticitate, ce vervă satirică! Ceea ce nu ne îndreptăţeşte însă să ne închipuim că Hogarth e, ca executant, un artist fără valoare. Desenul său, deși lipsit de stil, nu e lipsit de corectitudine, de culoare, adesea opacă și ternă, prezentînd chiar oarecare ar-

monie ascunsă în părţile cenuşii, încălzite uneori pe neaşteptate de roşu. Moda vremii, care împopoţonează personajele, prezintă o trăsătură exagerată de exactitudine, pe care timpul o subliniază ironic. Şi-apoi, cît e de englez! Cît de mult redă savoarea ţării sale! Cît de adînc îi posedă înţelesul intim şi familiar! Fiecare din pînzele sale poartă pînă şi în amănuntul cel mai neînsemnat pecetea britanică.

Ar fi nimerit, înainte de a descrie opera lui Hogarth, să vorbim despre portretul pictorului, executat de el însuşi. Hogarth stă aşezat dinaintea şevaletului, cu degetul gros petrecut prin gaura paletei, şi se uită la un panou — pe care se distinge o Thalie trasată cu creta — cu acea reculegere pe care o are orice artist înainte de-a ataca o operă. Trăsăturile-i sînt destul de vulgare, dar o anume fineţe caustică le înlătură trivialitatea. Părul încărunţit şi tăiat scurt, pentru ca peruca să fie pusă cu uşurinţă, e argintat pe la tîmple. O scufă de culoare violetă, pusă la întîmplare pe creştet, îl acoperă pe jumătate. Îmbrăcămintea e alcătuită dintr-un surtuc verde şi pantaloni roşii. Jos, lîngă şevalet, un volum are ca titlu tratatul estetic al lui Hogarth despre frumuseţe. Drept fundal, un perete într-o tentă neutră. Desenul e greoi, coloritul opac, tuşa apăsată, ansamblul puţin agreabil. Şi totuşi maestrul se poate recunoaşte după acest tablou micuţ, căci redă cît se poate de adevărat părerea pe care privitorul şi-ar putea-o face despre fizicul şi moralul pictorului.

The Mail, sau pentru a vorbi mai pe înţeles, promenada, e una dintre rarele pînze ale lui Hogarth ce nu conţine o morală directă, mulţumindu-se numai, fără altă intenţie moralizatoare, să reproducă spectacolul activităţii umane. Copaci cu un frunziş albăstrui ce mărginesc alei, la capătul cărora se pot zări, în perspectivă, turnuri asemănătoare celor de la Westminster, umbresc o mulţime de figurine ce oferă un eşantion complet şi preţios asupra modei timpului. Unele se plimbă singure, altele în grup. Unele se întîmpină cu saluturi, altele se întreţin familiar. Îţi dai seama de

şiretlicurile cochetelor, de cele ce pun la cale bărbaţii galanţi, de jocurile copiilor, de nepăsarea soţilor plictisiţi de-o plimbare conjugală; *highlenders*[1]-i în pleduri ecosez şi fustanele, unguri în costume naţionale aduc un element pitoresc printre malacoavele şi costumele bărbăteşti după moda franţuzească. În prim plan, un negustor de bere vinde *ale*[2] şi *porter*[3]. O femeie s-a aplecat ca să-şi ridice jartiera. Probabil că pe timpul lui Hogarth femeile aveau genunchii tare lunecoşi ori elasticul nu se inventase, pentru că poziţia asta revine deseori în opera lui. *The Mail* aminteşte de parcurile lui Watteau cît priveşte desfăşurarea toaletelor feminine şi de pieţele publice ale lui Callot, cît priveşte prezentarea ingenioasă şi amănunţită a furnicarelor umane, totul, bineînţeles, cu un foarte pronunţat accent englezesc, fără eleganţa aristocratică a unuia şi capriciul picaresc al celuilalt.

În *Pornirea gărzilor spre Finlay,* Hogarth a povestit cu o putere comică şi o vervă cît se poate de amuzante episoadele unei schimbări de garnizoană. Dacă bărbaţii nu sînt supăraţi să-i vadă îndepărtîndu-se pe frumoşii soldaţi îmbrăcaţi în roşu, femeile în schimb, sînt nemîngîiate. O Ariană rotofeie se agaţă de braţul unui Tezeu împodobit cu fireturi albe, pe care o rivală îl trage în partea cealaltă, făcîndu-şi ştiute drepturile cu mulţime de înjurături. Fericitul caraghios e la fel de stingherit ca Don Juan între Charlotte şi Mathurine; atîta doar că pare mai mult flatat decît descumpănit, deoarece nu-şi mai doreşte nimic de la cele două cochete, aşa că pleacă... dînd ascultare ordinului superiorilor. Deznodămînt comod cu intrigi multiple!

Ceva mai în faţă, spre colţul tabloului, un toboşar bate în tobă cu o nepăsare filozofică faţă de zbieretele unei femei între două vîrste, vreo hangiţă, desigur, ce-i cere să plătească tot ce-a consumat pe credit. În colţul celălalt, deoarece

---

[1] Munteni, în engleză în original.
[2] Bere blondă, în engleză în original.
[3] Bere neagră, în engleză în original.

s-a lăsat prea mult pradă înduioşării în clipa despărţirii, şi-a băut peste măsură, un soldat beat s-a prăbuşit la marginea unei bălţi, iar tovarăşii lui, ceva mai puţin făcuţi decît el, încearcă să-i toarne pe gît o ultimă porţie de whisky. Restul trupei s-a încolonat ceva mai în dezordine şi urmează drapelul, soldaţii smulgîndu-se sărutărilor înfocate şi braţelor ce se încolăcesc de ei, nevoind să le mai dea drumul; la trecerea trupelor, populaţia feminină stă la fereastră, încercînd barem să întovărăşească din priviri, cît mai departe cu putinţă, frumosul regiment pe care voia din suflet să-l urmeze şi care tîrăşte toate inimile după el. O matroană zdrahoancă nu-şi ascunde deznădejdea, izbucnind sincer în lacrimi. Din fericire, viitorul regiment ce-şi va avea garnizoana aici, o va consola. Scena aceasta patetico-burlescă e redată cu adevărată forţă comică. Hogarth traduce în felul lui dictonul satiricului latin *ferrum est quod amant*[1], iar versiunea lui nu e lipsită nici de sare, nici de veselie. Spiritul e satisfăcut chiar dacă ochii nu sînt totdeauna mulţumiţi; e meritul şi cusurul tuturor picturilor.

The Rake's progress e unul din acele romane cu opt-zece capitole în care artistul arată inconvenientele unui viciu, uitînd că un tablou nu e o predică şi că în felul ăsta ştirbeşte atribuţiile predicatorilor şi ale filozofilor. Arta deţine în sfera intelectuală un loc îndeajuns de înalt pentru a fi un scop iar nu un mijloc, şi înseamnă să n-o recunoşti punînd-o să exprime cu slugărnicie cutare sau cutare adevăr moral. Utilitatea directă şi practică nu-i de domeniul ei. Arta înalţă sufletul dăruindu-i senzaţia pură a frumosului, smulgîndu-l plăcerilor grosolane, îndeplinindu-i cerinţele viselor, apropiindu-l mai mult sau mai puţin de ideal. În acest sens torsul Venerei din Milo conţine mai multă moralitate decît întreaga operă a lui Hogarth; în alba lui nuditate străluceşte splendoarea adevărului şi scînteiază cel mai divin concept asupra formei realizat vreodată de mîna

[1] Arma este ceea ce le place, în latină în original.

omenească. Desigur, nu vom comite nebunia să-i pretindem frumuseţea greacă bravului artist londonez, dar nu ne putem împiedica să arătăm că insistă prea mult asupra lecţiilor pe care le dă, ostenindu-se foarte pentru a dovedi adevăruri pe care nimeni nu le neagă; e bine uneori să eviţi morala din josul fabulei, lăsînd pe seama cititorului grija de-a trage concluzia, şi tocmai asta Hogarth nu face niciodată.

Progresul sau mai curînd progresia libertinului e alcătuită din opt tablouri: *Moştenirea, Toaleta desfrînatului, Orgia, Arestarea, Căsătoria, Casa de joc, Închisoarea datornicilor, Bedlam.* Singură enunţarea titlurilor şi e de ajuns pentru a indica fazele principale sau, ca să spunem aşa, punctele culminante ale unei vieţi dezmăţate. Surprins de o moştenire neaşteptată, tînărul părăseşte casa cinstită şi liniştită în care a trăit, fără nici o părere de rău, fără un cuvînt drăgăstos faţă de cei cu care a împărţit zilele rele, lipsit de inimă de pe acum. Iată-l curînd în momentul sculării de dimineaţă, între mîinile valeţilor, înconjurat de tot felul de profesori, asemeni burghezului gentilom, dedîndu-se unui lux exagerat şi extravagant. Astfel împodobit, ca fiul rătăcitor, se duce la curtezane care profită de beţia lui pentru a-i fura punga şi ceasul. După o asemenea viaţă, să nu vă mire dacă în tabloul următor portăreii, aducînd cu ei poliţe protestate, îl fac să descindă din lectică şi, pentru a le scăpa, eroul nostru o să se însoare cu o văduvă bătrînă; un bărbat ruinat care se căsătoreşte cu o femeie în ruine e o unire bine potrivită. Pentru a fugi de asiduităţile străvechii doamne, domnul aleargă la casele de joc, împrăştiind pe postavul verde guineele, preţul căsătoriei lui infame şi ridicole; pierde, bineînţeles, deoarece zarurile sînt măsluite, cărţile aşijderea, iar societatea se compune din greci, fete pierdute, escroci, spadasini. De la tripou la închisoarea Fleet nu-i decît un pas, iar pasul ăsta e repede făcut, apoi de la Fleet-prison la Bedlam, adică de la deznădejde la nebunie, panta lunecă repede.

Seria aceasta, care a acreditat reputaţia lui Hogarth, are mai curînd un merit filozofic decît pitoresc. Artistul nu e încă pe deplin stăpîn pe mijloacele sale de execuţie; îşi scrie ideile cu penelul. Mai tîrziu, în *Căsătoria la modă*, le va picta. Tablourile amintite deţin cele mai curioase amănunte privind moravurile şi ar fi uşor, cu ajutorul lor, să se reconstituie într-un roman societatea vremii. La trezirea libertinului asistă profesorii de scrimă, de box, de dans, de muzică — redaţi prin ceea ce au mai caracteristic; un jocheu aduce o cupă de argint, premiul unei curse cîştigate de calul risipitorului. O fîşie lungă de hîrtie, conţinînd lista cu daruri făcute lui Farinelli, celebrul cîntăreţ, atîrnă de spatele unui fotoliu pînă la pămînt, aşteptînd o nouă semnătură. Portrete de cocoşi celebri sînt agăţate de tapiserie. Se vede că tînărul nostru a devenit în scurtă vreme un sportsman desăvîrşit şi galopează din răsputeri pe turful ruinării. Orgia are loc la taverna Trandafirului, un loc vestit pe-atunci pentru felul acesta de petreceri. În sală domneşte un oarecare lux. Masa, scaunele şi bufetele sînt din lemn de mahogoni. Portretul celor doisprezece cezari, o hartă mare, cu cele două emisfere, purtînd inscripţia: *Totus mundus*, oglinzi veneţiene, aplice şi candelabre împodobesc pereţii. E mult de cînd a început festinul, deoarece convivii par foarte înfierbîntaţi. O fată urcată pe un scaun dă foc hărţii cu o lumînare aprinsă, într-un vesel elan distrugător, ca şi cum misiunea curtezanei ar fi să distrugă universul. Oglinzile au început să zboare în ţăndări, izbite de pahare şi de sticle. Sprijinindu-se în coate de masă, o bacantă azvîrle o trîmbă de şampanie în faţa uneia din tovarăşele sale. O alta soarbe punci din chiar vasul în care a fost făcut, vărsîndu-şi-l pe jumătate în sîn. Cît despre risipitorul nostru, cu cravata dezlegată, descheiat la jiletcă, cu jartierele desfăcute, pradă rătăcirii de pe urma unei beţii nesănătoase, se clatină pe scaun, lăsîndu-se jumulit de pungă, de ceas şi de batistă de către două nimfe cu degete îndemînatice, care se prefac că-l mîn-

gîie. Un lacheu aduce o tavă uriaşă de aramă, desertul desfrîului, pe care va fi servită goală, pe mijlocul mesei, o curtezană ce şi-a scos corsetul din oase de balenă şi se pregăteşte să-şi scoată şi ciorapii: ciorapi de azur cu margini aurite, în care Hogarth, veşnic moralist, chiar şi atunci cînd nu pare, a deşirat maliţios nişte ochiuri, pentru a arăta mizeria şi lenea sub aparenţa luxului.

În închisoarea datornicilor, libertinului încolţit de lipsuri i-a venit ideea să recurgă la literatură. A făcut o piesă de teatru pentru Hay-Market sau Covent Garden, iar scrisoarea directorului, prin care piesa e refuzată cu entuziasm, zace deschisă alături de întemniţat. Nu-i aşa că Hogarth are o imaginaţie glumeaţă şi satirică?

Prin intermediul acestei poveşti, Hogarth a pus cu abilitate în circulaţie interesele sentimentale şi burgheze plăsmuite pe potriva sufletelor miloase. Biata fată înşelată, nemaiputîndu-şi ascunde greşeala, pe care o vedem în primul tablou, nedemn părăsită, îi rămîne credincioasă, în adîncul inimii, nevrednicului tînăr. Cînd lectica acestuia e oprită de portărei, ea e cea care-i domoleşte, oferindu-le punga cu modestele-i economii. O mai zărim, purtîndu-şi copilul în braţe, şi la gardul bisericii unde are loc trista lui căsătorie. Se iveşte la închisoare ca un înger mîngîietor, în contrast cu bătrîna soaţă care se poartă ca o scorpie. Cînd din cădere în cădere fostul ei iubit eşuează la Bedlam, ea îl copleşeşte cu îngrijiri ce n-au nici măcar răsplata de a fi înţelese.

Cu toate că Hogarth a scris un eseu în care analizează frumuseţea şi face filozoficeşte disertaţii asupra graţiozităţii liniei curbe sau mai curînd a serpentinei, înclinarea lui firească îl îndeamnă spre caricatură, şi pare a se bucura cu o vervă diabolic satirică în mijlocul monstruozităţilor hidoase pe care le evocă. Pentru a o face să pătrundă în mintea omenirii grele de cap, împinge morala pînă la cele din urmă limite ale exagerării, şi tocmai într-asta stă calitatea lui de mare maestru. Copia plată a realităţii n-a dat niciodată nimănui acest titlu.

Tablourile sale, în număr de patru, reprezentînd scene din timpul alegerilor, sînt deosebit de curioase şi deţin detalii bizare de moravuri, pe care istoria le neglijează, în lenea ei mîndră. Primul ne înfăţişează *Ospăţul dat alegătorilor.* Vechea corupţie apare în această pînză în toată naivitatea ei bestială: o tavernă sluţeşte drept loc banchetului. Alegătorii, îndopaţi cu carne, îmbătaţi, se înghesuie în jurul unei mese pline cu ţapi de bere, mîncare şi plocoane. Amfitrionul-candidat, silit să răspundă la toate toasturile, răsturnat în jilţ, umflat, apoplectic, cu faţa congestionată, într-o stare jalnică, îşi întinde braţul ca să i se ia sînge. În fundul sălii, un zdrahon de femeie, cocoţată pe un scaun, scîrţie corzile unei viori prăpădite, plimbînd cu gesturi largi arcuşul de coarde; într-un colţ, nişte cumetre îşi pun la bătaie toate mijloacele de seducţie pentru a-l atrage pe un alegător nesigur. În faţă, un agent de-al candidatului pansează capul unui ins cotonogit într-o încăierare şi care ţine sub talpă o hîrtie pe care sînt scrise aceste cuvinte al căror înţeles aluziv ne scapă: *Give us our eleven days*[1]. Printre alte hîrţoage împrăştiate pe lîngă el, figurează în chip derizoriu şi actul împotriva corupţiei electorale. Ceva mai departe, un personaj cu înfăţişare josnică ţine în mînă un mandat ce poartă data de 1 aprilie 1654, astfel conceput: „Făgăduiesc să-i plătesc lui Abel Squat suma de cincizeci de livre, peste şase luni începînd din ziua de azi; valoare primită: Richard Slim". Vedeţi cum e respectat edictul. Chiar în prim plan, un băieţel umple cu gin un butoiaş care curînd va fi secat de setea neostoită a votanţilor.

În al doilea tablou, ce s-ar putea numi *Pregătirea voturilor,* coropcari evrei îmbie lumea cu mărfuri; un plăcintar taie bucăţi de plăcintă iar candidatul şi-a desfăcut băierile pungii pentru a plăti cumpărăturile alegătorilor. În planul al doilea, cîţiva bărbaţi flutură mandatele primite. În

[1] Daţi-ne cele unsprezece zile, în engleză în original.

fund de tot, niște răsculați iau cu asalt clădirea percepției care-i supune la impozite, și pe fereastră se trage asupra lor. În fața tavernei Porto-Bello, doi vlăjgani fumează și beau, pe spezele candidatului, lîngă statuia unui leu făcută din lemn ori carton, și care, cu o strîmbătură groaznică, ține între colți o floare de crin pe care ar părea că vrea s-o înghită. De pe balconul tavernei se apleacă spre stradă, ca să privească la scamatoria aceea amuzantă, două femei într-o poză grațioasă și de-un colorit încîntător: două flori pe care artistul le-a așezat acolo foarte nimerit pentru a-ți odihni privirea după ce ai văzut toate acele urîțenii, parodiate de Pulcinella, care se propune pe pancarta de dinaintea bărăcii sale drept „candidat pentru Cuzzledown".

Al treilea tablou, intitulat *The Polling* (Votul) duce pînă la paroxism acest comic feroce din care englezii scot efecte atît de stranii și pe care, din punct de vedere literar, Swift le poseda în cel mai înalt grad. Hogarth și-a dat de astă dată frîu liber cu o lipsă de gust formidabilă. Nu s-a dat îndărăt de la nimic, și tribuna unde se votează e caricaturizată la fel de lugubru ca și pivnița cu mumii din adîncul turnului Saint-Michel, la Bordeaux[1]. A fost adunată toată oastea alegătorilor; ciungii, șchiopii, paraliticii, pînă și muribunzii, aduși cu de-a sila de pe paturile lor jalnice de suferință, înveliți în oghialuri, agonizează lîngă tribună, așteptînd să-și dea votul odată cu ultimul horcăit. Poți vedea chipuri spăimîntătoare, cadaverice, spectrale; ființe amestecate, plămădite pe jumătate din carne, pe jumătate din lemn, clădite din spînzurători, agitîndu-și cioturile. Oare trupul ăsta inert, cu fața lividă, cu trăsăturile

[1] În a sa *Călătorie în Spania*, Gautier spune: „...turnul Saint-Michel are o pivniță a cărei proprietate e să mumifice leșurile. [...] Morții, vreo patruzeci, sînt așezați în picioare, jur-împrejurul acestui cavou, și sprijiniți cu spatele de zid; atitudinea aceasta perpendiculară, care contrastează cu orizontalitatea obișnuită a cadavrelor, le dă o aparență de viață fantastică și cît se poate de înfricoșătoare".

strîmbate într-un spasm, şi care e cărat pe trepte, n-a şi murit? Oare nu din mormînt a fost adus acolo, ca să întregească numărul?

În cel de-al patrulea tablou, candidatul a triumfat: e purtat pe un scaun şi ridicat în slăvi, tron clătinător al cărui balans îl sperie. Pălăria i-a şi căzut pe jos, iar gloria-i proaspătă se prea poate să ajungă şi ea a se scălda în glod. Măscărici, avînd cu ei animale sălbatice, se dau la o parte ca să-l lase pe triumfător să treacă. O scroafă cu cei patru purcei, speriaţi de tămbălău, se aruncă în canalul cu zoi, în care alesul riscă să-i întîlnească, deoarece oameni înarmaţi cu bice atacă cortegiul, spre marea spaimă a unei tinere femei ce se vede pe o terasă şi căreia dădaca îi duce sărurile la nas; în fund ceata victoriasă flutură bîtele şi un steag cu deviza *true blue* (adevăraţii albaştri). Să sperăm că onorabilul Robert Slim se va întoarce viu la el acasă.

În *the Harlot's Progress* (Aventurile unei fete uşoare), Hogarth o ia în primire, la coborîrea din diligenţa dinspre Yorkshire, pe o fată nevinovată pe care Minotaurul desfrîului o va devora; şi o duce pînă dincolo de moarte, deoarece o arată în sicriu, obiect al curiozităţii profane, fără a stîrni nici măcar respectul pe care acest lugubru spectacol îl inspiră şi celor mai aspri oameni. Unul din tablourile acestei serii ne-o arată pe ţăranca de curînd pervertită de splendorile viciului şi eleganţei; e bogat îmbrăcată, locuieşte într-un apartament somptuos. Un bărbat între două vîrste, pe cît se pare bogat, prînzeşte alături de ea, la o măsuţă; dar făptura cea capricioasă izbeşte cu piciorul în gheridon şi tava se răstoarnă cu mare larmă de porţelanuri şi argintărie. Un micuţ *groom* negru, aducînd un serviciu de ceai, se opreşte uluit, în timp ce o maimuţică ce poartă o bonetă pe cap fuge, chiţăind de frică. Tărăboiul are un motiv; să abată atenţia milordului protector şi să ascundă fuga unui amant care face mare zgomot, şi fuge ţinîndu-şi spada sub braţ, jartierele deznodate, în timp ce încălţările-i sînt duse
 de o subretă expertă în protejarea galanţilor.

Pe planşa următoare, pedeapsa a şi început să se arate; niciodată nu e aşteptată multă vreme în opera lui Hogarth. În urma unei certe cu poliţia, eroina acestui roman pictural prea veridic a fost luată şi internată într-o casă de pocăinţă. Dar asta nu-i decît cea dintîi treaptă a decăderii. Fata poartă un şorţ colorat; o băsmăluţă de dantelă i se înnoadă sub bărbie; un şirag de mărgele îi mai împodobeşte gîtul, şi, cu toate că poartă mănuşi lungi, ridică strîmbîndu-se ciocanul de lemn cu care trebuie să bată snopul de cînepă pus pe un butuc; dar nu e momentul să facă pe leneşa sau mofturoasa. Un supraveghetor, înarmat cu o cravaşă, schiţează un gest ameninţător, însoţit de-o strîmbătură semnificativă. Stînd în rînd, vreo cinci-şase nefericite, în diverse stadii de degradare, se îndeletnicesc fără tragere de inimă cu acelaşi lucru. În colţ, în faţă, una din fete îşi trage pe picior ciorapul ciuruit din belşug de găuri, iar o alta urmăreşte în sîn un inamic pe care se răzbună spanioleşte.

Sub raportul ideii şi al compoziţiei, nu e nimic de criticat în aceste picturi, dar sînt cu mult mai puţin mulţumitoare privite din punctul de vedere al artei. Desenul e greoi, iar culoarea, odinioară poate bună, s-a alterat şi s-a înnegrit, încît face unele amănunte greu perceptibile. Mai au şi cusurul, ca multe alte pînze ale pictorului, că prezintă personaje abjecte şi scene triviale, ceea ce a făcut ca Hogarth să fie învinuit că nu poate picta oameni din lumea bună pentru că îi lipseşte distincţia, graţia şi eleganţa. Sensibil la acest reproş, artistul a dovedit că nu e întemeiat, dînd la iveală seria intitulată *Căsătoria la modă*, capodopera sa. Subiectul era luat, de astă dată, din viaţa lumii bune, iar pictorul a demonstrat victorios că şi el putea fi, cînd găsea de cuviinţă, un artist *fashionable*, sau, cum se spune azi, din *high life*.

Suita aceasta, alcătuită din şase tablouri, s-a păstrat minunat, datorită, desigur, sticlei care o protejează.

Vom analiza una după alta fiecare din cele şase pînze, unde un puternic simţ artistic se alătură in-

tenţiei morale şi picturii curioase a moravurilor unei epoci.

Un mare senior, avînd trebuinţă să-şi mai dea lustru la blazon, a binevoit să consimtă la uniunea prin mezalianţă a fiului său cu fiica unui bogat *alderman*[1] londonez, dornic de un titlu nobilar. Comedia, sau dacă preferaţi, drama începe odată cu semnarea contractului de căsătorie, care formează premisele evenimentelor. Ne aflăm acasă la foarte onorabilul lord Squanderfield, într-un bogat salon împodobit cu un prost gust fastuos. Un portret, cu un personaj într-o poză emfatică şi ridicolă, împopoţonat cu distincţii străine, se răsfaţă în mijlocul unui vîrtej de draperii volante, pe care vînturi potrivnice par a şi le disputa. Un tun, căruia i se vede ghiuleaua, îi porneşte dintre picioare. Pe plafon, se vede în perspectivă *Faraon înecîndu-se la trecerea Mării Roşii.* Tablourile ce ticsesc pereţii au fost alese ciudat şi necruţător, alegere din care o fire superstiţioasă ar trage prevestiri funeste. Sînt: *David învingîndu-l pe Goliat, Prometeu şi vulturul, Masacrul inocenţilor, Iudith şi Holofern, Sfîntul Sebastian străpuns de săgeţi, Cain ucigîndu-l pe Abel, Sfîntul Laurenţiu pe grătar.* Aplicele luminărilor reprezintă capete de marchiză purtînd coroane ducale. Prin fereastră, se zăreşte o reşedinţă în construcţie dar căzută în ruine, în spatele schelelor. Ignoranţa îndărătnică a lordului iese la iveală în materie de construcţie din strîmbătatea coloanelor şi din alte greşeli grosolane de arhitectură.

Alderman-ul, stînd la o masă în mijlocul salonului, cu ochelarii călare pe nas, ţine în mîini contractul de căsătorie. Casierul îi prezintă lordului situaţia ridicării unor ipoteci obţinute din partea anumitor creditori şi, pe covor, e o grămadă de guinee şi bancnote, deoarece numai la un preţ foarte ridicat mîndrul senior îşi dă consimţămîntul la o asemenea mezalianţă. Superb îmbrăcat în veşminte de catifea roşu-deschis, înecate în dantele, pe cap cu o perucă albă maiestuoasă, cu o

---

[1] Berar, în engleză în original.

mînă pusă pe jabou, arată cu cealaltă un arbore genealogic deosebit de stufos, ale cărui rădăcini pătrund drept în pîntecul lui Wilhelm, ducele Normandiei. Cîteva ramuri tăiate se desprind din el, desigur pentru a desemna pretendenţi pe care ilustra familie îi dispreţuieşte sau nu-i recunoaşte. Unul din picioarele lordului, chinuit de reumatisme, se odihneşte pe un taburet, iar cîrjile, purtînd şi ele armoariile, se sprijină de fotoliul îndărătul căruia se înalţă un baldachin, prevăzut în vîrf cu aceeaşi coroană ducală, cu colţurile caraghios de exagerate. Lordul e unul din acei oameni plini de orgoliul obîrşiei lor, care spun la tot pasul: stirpea mea, titlul meu, blazonul meu.

La celălalt capăt al odăii, pe un fel de sofa, viitorii soţi, necatadixind să se ocupe de aceste amănunte materiale, stau aşezaţi alături, deşi nu par a se prăpădi unul după altul. Aproape că-şi întorc spatele. Soţul, un tînăr arogant, şubred clădit, avînd pe gît, ca o muscă nesănătoasă, pata neagră a bolii moştenite, îşi întinde picioarele firave, cu ciorapi albi de mătase ajuraţi cu auriu, ţinîndu-şi depărtate în afară, ca un dansator, vîrfurile pantofilor cu tocuri roşii; în timpul acesta prizează cu graţia unui marchiz franţuz tabac de Spania, întorcînd în acelaşi timp capul pentru a se privi plin de mulţumire în oglindă.

E greu să redai mai spiritual, mai elegant şi mai adevărat decăderea aristocratică, uzura precoce a unei naturi distinse, şi să faci mai bine simţit gentilomul sub libertinul ros de desfrîu. Faţa-i palidă, pieptul îngust, mîinile-i slabe şi albe, picioarele ca nişte fuse — nu totul în fiinţa lui e lipsit de graţie — acoperit cum e de catifea, de broderii şi de dantele, şi nimeni, văzîndu-l pe vicontele de Squanderfield, nu va avea îndoieli asupra obîrşiei sale.

Fata, într-o rochie albă de satin brodat cu fir de aur, cu părul nepudrat dar împodobit cu dantele şi flori, ascultă, în timp ce se joacă, pentru a-şi ascunde stinghereala, cu capetele unei batiste petrecute printr-un inel, vorbele dulci şoptite la ureche de consilierul Silver-Tongue (limbă de ar-

gint), un legist pus pe galanterii, care va juca un mare rol în romanul *Căsătoriei la modă*.

Această figură feminină e una din cele mai drăgălaşe pictate de Hogarth, care nu face prea des concesii graţiosului. E plină de tinereţe, farmec, o frumuseţe îndrăcită şi o anume prospeţime plebee. E o crimă s-o uneşti pe făptura aceasta plină de viaţă cu cadavrul ăsta şubred şi pomădat. Stîngăcia, felul timid în care stă aşezată pe marginea sofalei sînt de asemeni interesante.

Spre colţul tabloului, în prim plan, doi cîini legaţi la un loc, unul de rasă şi însemnat cu o coroană, altul o potaie vulgară, stau despărţiţi pe cît le-o îngăduie zgarda.

În tabloul al doilea căsătoria e făcută, s-ar putea spune chiar că a început să se desfacă. După o serată ce s-a prelungit pînă în zori, la plecarea invitaţilor, soţii, obosiţi şi căscînd pe întrecute, s-au prăbuşit în fotolii, fiecare în cîte un colţ al căminului, unde se năruie un morman de jăratec, gata să se stingă. Contele — care acum poate purta acest titlu deoarece tatăl său s-a dus alături de iluştrii săi strămoşi — contele aşadar, cu pălăria pe creştet şi descheiat la haină, cu lenjeria bufantă, cu mîinile vîrîte în buzunare, s-a prăbuşit, năucit de beţie; nu şi-a petrecut seara alături de soţie ci tocmai s-a întors de la o orgie ori dintr-un loc încă şi mai rău, deoarece un grifon, delator nevinovat, îi trage afară din buzunar o bonetă mototolită de femeie. Spada contelui, frîntă şi vîrîtă în teacă, zace pe covor, mărturie a unei nopţi furtunoase.

Doamna, într-o fustă de mătase roz-mov, cu bluză de tafta albă, o fîşie de muselină cochet înfăşurată în jurul capului, îşi întinde braţele într-o drăgălaşă mişcare feminină plină de lene voluptoasă; într-una din mînuţele-i crispate deasupra capului ţine un obiect pe care nu e uşor să-l identifici; o bombonieră ori mai curînd o cutie cu portret. Pleoapele, îngreuiate de somn, se închid, aruncînd o ultimă privire dispreţuitoare spre soţ. Alături de ea, un gheridon cu o tavă plină de
 ceşti. Mai departe, un scaun răsturnat cu picioa-

rele-n sus, cărți de joc împrăștiate, cutii de instrumente muzicale, partituri, tratatul lui Hoyle despre whist dovedesc că doamna contesă nu și-a așteptat soțul singură.

În al doilea salon, ce se zărește printr-un gol de ușă în formă de arcadă, susținut de coloane din marmură, un servitor somnoros aranjează scaunele pe lîngă mesele de joc. Tablouri reprezentînd apostoli și sfinți împodobesc pereții; unul singur, într-un colț, acoperit cu perdele verzi, prost puse, lasă să se vadă piciorul unei nudități mitologice, trădînd înclinările licențioase ale stăpînului casei, după cum pendula ciudată din primul salon îi dezvăluie gustul baroc. O pisică domină grav un cadran susținut de-o maimuță care se strîmbă în mijlocul unui tufiș înțesat cu rinsouri unde înoată pești de China. Bibelouri de prost gust, statuete, maimuțe, idoli, vase orientale de porțelon ticsesc consola căminului; un bust antic prezidează micuța lume a acestor figurine monstruoase și, în spatele lui, într-un ceasornic de perete, un amoraș batjocoritor cîntă dintr-un cimpoi ale cărui fluiere seamănă cu două coarne. Chiar dacă distinsul conte n-a fost înrolat încă în regimentul galben al Minotaurului, faptul nu va întîrzia să se întîmple.

Lucrurile nu merg cum trebuie în casa în care dimineața vede lumînările fumegînde stingîndu-se în lustre și sfeșnice. Bătrînul intendent credincios, crezînd că dacă vine cu noaptea în cap își va găsi stăpînul neaghezmuit, s-a prezentat, înarmat cu un teanc de note de plată să arate lista de cheltuieli și să încerce a obține o reducere a risipei; dar palidul gentilom, frînt de pe urma ostenelilor nocturne, nu-i în stare să-l audă, încît bietul slujitor, întristat, se retrage înălțînd din umeri într-un gest de milă neputincioasă. De acum înainte averea cea frumoasă va fi lăsată pradă vîrtejului ruinei.

Aici Hogarth merită pe deplin numele de pictor ce-i este uneori foarte pe nedrept refuzat. Personajul tînărului conte prăbușit în fotoliu e executat cît se poate de remarcabil. Capul palid, extenuat, morbid, trădînd revolta naturii împotriva

cerinţelor exagerate ale desfrîului, se desprinde pe fundalul cenuşiu al şemineului printr-o uimitoare fineţe de ton. Modeleul măştii, pe care trebuia păstrată aparenţa de tinereţe şi distincţie în ciuda senilităţii şi a rătăcirii precoce aduse de libertinaj, e de-o justeţe de ton de-a dreptul minunată. Cît despre pălăria cu panaş, rufăria, veşmintele şi amănuntele de toaletă — ar trebui mers pînă la Meissonier pentru a mai întîlni ceva la fel de solid, de precis, de frumos colorat, şi chiar şi-atunci avantajul ar fi tot de partea pictorului englez, deoarece fiecare din aceste tuşe, în afară de faptul că redau întru totul realitatea, exprimă şi caracterul personajului, producînd efectul scontat. Femeia e minunat colorată. Nimic mai delicat decît movul pal al fustei ei, îmbinîndu-se cu albeaţa bluzei. Capul, învăluit în noru-i de muselină, îi nuanţează oboseala printr-o tentă roză, pe care numai un colorist delicat ar putea-o afla pe paleta lui. Fundalul e tratat de-a dreptul magistral din punct de vedere al perspectivei aeriene şi lineare. Tonul e sobru, liniştit, cald; nici un detaliu nu distonează şi nu atrage privirile; şi totuşi detaliile nu sînt sacrificate, deoarece fiecare în parte are semnificaţia lui şi trebuiesc descifrate cu limpezime. E un tablou excelent şi care ar rezista fără a pierde nimic, în cea mai redutabilă companie. Se vede că Hogarth ţinea să dovedească faptul că e în stare să fie şi altceva decît un umorist şi-un caricaturist şi că putea picta cu mare artă subiecte relativ elevate.

Acestea sînt primele două capitole ale romanului sau primele două acte ale comediei care curînd se va preface în dramă, după un interludiu sinistru şi bufon.

Cel de-al treilea tablou poartă titlul: *The Visit to the quack doctor,* ce s-ar putea traduce prin Vizita la şarlatan. Închipuiţi-vă un cabinet de doctor, un laborator de chimist, un atelier de mecanic unindu-şi laolaltă babilonia; hîrci, retorte, alambicuri, schelete, mulaje anatomice, monstruozităţi, roţi dinţate, aparate de-o complicaţie bizară,
 bocale, fiole, bucoavne, hîrţogăraie şi tot ce tre-

buie pentru a înzestra sălaşul unui Faust de contrabandă.

Doctorul cu perucă in folio, în picioare lîngă o masă pe care se lăfăie o hîrcă ciuruită de găuri, semn al unui leac mai primejdios decît boala, îşi şterge cu un aer batjocoritor sticlele de la ochelari, rînjind cu maliţiozitate, părînd a se pregăti să execute un consult scabros. Pe fotoliu, un personaj în care înfăţişarea elegantă şi vlăguită, ca şi pata neagră de pe gît ne fac numaidecît să-l recunoaştem pe conte, se răsfaţă fără cea mai mică stinghereală, părînd obişnuit cu astfel de necazuri. Îi arată şarlatanului o cutiuţă cu pilule care probabil nu şi-au făcut efectul aşa cum trebuie. Lîngă el stă în picioare, cu un aer timid şi suferind, o copilă de vreo paisprezece-cincisprezece ani cel mult: într-o mînă ţine şi ea o cutiuţă iar cu cealaltă îşi duce o batistă la ochi. E drăguţă; trăsăturile-i blînzi şi delicate mai păstrează ceva din candoarea copilăriei, dar şi-au pierdut nevinovăţia. E îmbrăcată mai cochet decît pentru vîrsta ei. O pelerină din catifea azurie tivită cu aur îi acopere umerii. O rochie de brocart cu motive vegetale lasă să i se vadă fusta de muselină de dedesubt; un ceas îi atîrnă la cingătoare; băsmăluţa de dantelă ce-i învăluie faţa drăgălaşă e neîndoielnic hărăzită să înlocuiască boneta pe care cîinele grifon din tabloul dinainte o trăgea din buzunarul contelui. Dar ce-i cu femeia sau mai curînd cu scorpia asta, cu faţa stropită de aluniţe, cu pieptul tatuat de iniţiale, F. C., îmbrăcată bătător la ochi şi bogat, cu o fustă largă, creaţă, peste care se aşterne o pestelcă scurtă, de tafta roşie; şi care, înarmată cu un cuţit, pare a-l ameninţa pe conte, dealtminteri foarte puţin alarmat de înjurăturile ei? Să fie o Fillon englezoaică apărînd onoarea casei ei împotriva unor procedee de care are a se plînge? Nu ştiu. Comentatorii susţin că literele F. C. o desemnează pe o anume Fanny Cox, fata unui telal cu care Hogarth ar fi avut neplăceri. Alţii desluşesc un E în acel F şi indică un nume diferit; la drept vorbind, faptul n-are nici o importanţă. Sigur e numai că fata e încîntătoare, contele plin de dezinvolutură, doctorul vi-

clean, spiritual şi batjocoritor, ca o mască a lui Voltaire, iar nenumăratele accesorii ce ticsesc adîncul tabloului rămîn în planul lor, recognoscibile totuşi în penumbră, discrete, fără sacrificarea nici unui detaliu caracteristic, rezultat pe care numai un maestru îl putea obţine şi pe care nici Hogarth, uneori mai puţin inspirat, nu-l atinge totdeauna.

În al patrulea tablou, Hogarth ne face să asistăm la un matineu muzical organizat de contesă. Soţii continuă să trăiască pe picior mare, în ciuda avertismentelor credinciosului intendent. Doamna îşi face toaleta, în faţa unei mese pe care se află o oglindă şi un întreg arsenal al cochetăriei; e îmbrăcată într-o rochie din satin galben, foarte decoltată, peste care şi-a pus un capot. Un peruchier, ale cărui trăsături oferă exagerarea caricaturală a francezului aşa cum îl concepea Anglia în secolul al XVIII-lea, îi pune contesei părul pe moaţe, care în acelaşi timp ascultă, fără a-i păsa prea mult de concert, vorbele dulci ale consilierului Silver-Tongue, ajuns prietenul casei, căci portretul său e cu neruşinare agăţat alături de celelalte tablouri de pe pereţi. Silver-Tongue îi oferă contesei o invitaţie la un bal mascat. Se vede că menajul e dezbinat şi că, de la scena semnării contractului, galantul om al legii nu şi-a pierdut timpul.

În faţa tabloului, un sopranist celebru al vremii, signor Carestini, a cărui masă enormă de grăsime te duce cu gîndul la Lablanche, interpretează un solo, acompaniat de un flautist neamţ, foarte în vogă pe-atunci. Carestini e îmbrăcat magnific, înecat în broderii cu fir de aur şi-n dantele, iar inele poartă pe fiecare deget; e atît de sigur de sine şi de satisfăcut şi răspîndeşte acea impresie de fatuitate domoală a virtuozului năravit de succes. O doamnă îmbrăcată în alb, cu mîinile întinse de parcă ar prinde notele din zbor, e pradă unor adevărate leşinuri de admiraţie, cum nu se poate mai ridicole. Încă puţin şi-o să atingă pămîntul cu nasul. Din fericire, un negru în livrea verde o zgîlţîie, scoţînd-o din extaz, pentru a-i oferi o ceaşcă de cacao.

Pe parchet, în prim plan, un negru micuț, strînge laolaltă o mulțime de curiozități cumpărate la licitație. Printre aceste bibelouri de prost gust, figurează o statuetă de-a lui Acteon, al cărui cap a și fost prefăcut în cerb. Simbolul e transparent. Invitații, bilete de scuză zac alandala pe jos, făcîndu-te să întrevezi obiceiurile casei. Trebuie să remarcăm și faptul că scena nu se petrece în salon, ci într-un dormitor, al cărui fundal e ocupat de un pat de paradă, purtînd baldachin și coroana de conte, ceea ce trădează imitarea moravurilor franceze. Nici un amănunt nu e nesemnificativ la Hogarth.

Al cincilea tablou arată în chip tragic și sinistru la ce rezultate poate duce o căsătorie nepotrivită. Ne amintim de invitația la balul mascat oferită de Silver-Tongue lady-ei Squanderfield în scena precedentă. Mulțumită facilității oferită de deghizare, cuplul adulterin a plecat pe furiș de la bal. Un *bagno*, adăpost rușinos al dragostelor furișe sau criminale, le-a oferit un refugiu întîmplător. Locul are un aspect destul de sinistru, și e nevoie de întreaga întraripare a pasiunii ca să nu te cutremuri călcîndu-i pragul. O veche tapiserie de Arras reprezentînd Uciderea pruncilor, realizat cu o barbarie gotică, acoperă pereții; portretul unei curtezane celebre e agățat într-un fel atît de straniu, încît picioarele unui acolit al lui Irod, bifurcîndu-se sub tablou, par a-i aparține mamzelei. Umbra cleștelui sprijinit de marginea șemineului, pe care artistul a trebuit să-l înlăture, dimpreună cu peretele, pentru ca privirile spectatorului să se poată furișa în acest ungher sinistru, se prelungește pe podea, desenînd vag silueta unui spectru. Lîngă un buștean menit a fi pus pe focul făcut în pripă din cauza sosirii perechii, zace corsetul contesei. Trebuie văzut în alăturarea dintre buștean și corset o aluzie injurioasă la adresa farmecelor lady-ei, după cum pretind unii comentatori? Noi preferăm să vedem numai graba și teama resimțite de pe urma unei întîlniri primejdioase.

O crinolină cu cercuri de sîrmă, asemănătoare întru totul celor pe care femeile le poartă în zi

lele noastre, se rotunjește ceva mai departe. În colț, niște perdele de serj întredeschise trădează răvășeala unui pat grabnic părăsit. Iată un cadru de decor care nu prevestește nimic bun. Așa încît scena e demnă de fundalul care o întregește. Lordul Squanderfield, prevenit, desigur, prin vreo scrisoare anonimă sau prin zelul vreunui servitor izgonit, i-a urmărit pe amanți, a așteptat apoi a forțat ușa. O luptă a avut loc între soț și amant, luptă fatală pentru bietul conte care, cu jaboul pătat de sînge, cu paloarea morții, se clatină și va cădea pentru a nu se mai ridica niciodată. Vinovata, pierdută cu firea, desculță, în halat de noapte și-n cămașă, se tîrăște la picioarele contelui, care n-o mai aude, cerîndu-i îndurare și iertare! În fund, în cadrul unei ferestre cu ghilotină, se zărește, într-un racursiu lugubru de grotesc, fuga consilierului Silver-Tongue, în costumul lui Adam. Nimic mai groaznic decît acest cap înspăimîntat, livid, spectral, aruncînd pe după umăr o privire sfîșietoare de spaimă spre locul desfrîului devenit teatrul crimei. După comiterea asasinatului și fuga vinovatului, sosește și justiția, fără grabă dar necruțătoare față de ucigaș, sub înfățișarea a doi agenți de poliție, cu lanterne în mîini, unul gras celălalt slab.

O adevărată groază se desprinde din pînza asta cu tonuri întunecate, înnegrită și mai mult de scurgerea timpului. Chipurile umane se conturează pe cuprinsul ei îndoielnic, livide, înfricoșătoare ca niște fantome.

Credeți poate că tragedia s-a sfîrșit și că învățătura de minte e de ajuns? Cîtuși de puțin; mai e un act intitulat *Moartea contesei.* După tragica aventură și urmările-i zgomotoase, lady Squanderfield, devenită văduvă, a fost nevoită să se adăpostească în casa părintească, la berar, în inima City-ului. Prin fereastra deschisă se zărește podul Londrei plin de case, cum era pe-atunci. Interiorul camerei contrastează cu saloanele elegante în care se petreceau primele scene ale dramei. Cîteva poze grosolane, lipite pe perete, un rastel de
 pipe cît se poate de comune, cîteva cărți de arit-

metică, de jurisprudenţă şi de comerţ se sprijină unele în altele pe măsuţele-colţare ce mobilează încăperea. Masa e încă plină de rămăşiţele unui prînz mai mult decît frugal: un ou moale ţinut în echilibru de-o grămadă de sare în care e înfipt, soluţie care lui Cristofor Columb nu-i trecuse prin minte, un cap de viţel dus de un cîine ce trage folos din hărmălaia iscată de pe urma catastrofei, asta-i tot. Nu de lipsuri e vorba, ci de avariţie.

În mijlocul odăii, răsturnată pe un fotoliu, descheiată la piept ca o persoană ce se sufocă, avînd pe faţă întipărită paloarea unei măşti din care sîngele s-a scurs, nasul supt, ochii sticloşi, contesa îşi dă ultima suflare. O slujnică bătrînă ridică în braţe, ca să-şi sărute mama pentru ultima oară, rodul nesănătos al acestei triste căsătorii, un biet copil de vreo patru-cinci ani, palid, scrofulos, rahitic, însemnat cu stigmatul cel negru, ca şi tatăl său. Fustele-i micuţe, pe jumătate ridicate, dau la iveală nişte pantofiori ortopedici, ajutoare ale picioarelor sale malformate.

Berarul smulge de pe degetul contesei un inel pe care mîna-i înţepenită de moarte l-ar ţine strîns poate mai tîrziu. E o valoare ce nu merită a fi înmormîntată odată cu răposata. Ceva mai în spatele grupului, un spiţer cu trup îndesat îl zgîlţîie trăgîndu-l de legătoarea de la gît pe un soi de valet nerod, tontul servitorimii, înfăşurat într-o mantie prea mare pentru el, care-i atîrnă pînă-n călcîie. Ce prostie, ce greşeală a săvîrşit dobitocul? Priviţi la fiola de laudanum ce zace pe jos, la picioarele contesei. Valetul e cel ce i-a cumpărat-o. Înarmată cu otrava, lady Squanderfield şi-a pus capăt zilelor, povară apăsătoare de acum înainte. Dacă vreţi să aflaţi cauza acestei hotărîri disperate, aplecaţi-vă şi citiţi foaia asta volantă, căzută lîngă fiolă. Cauza stă alături de efect. Ştirea scrisă acolo a ucis-o pe contesă. O spînzurătoare îi slujeşte drept vinietă. Imprimatul conţine discursul rostit pe eşafod de către consilierul Silver-Tongue, pe care de astă dată limba lui de argint nu l-a putut dezvinovăţi. Doctorul, chemat prea tîrziu, o şterge

pe tăcute. Facultății nu-i place să se afle în fața morții.

E unul dintre cele mai bune tablouri ale lui Hogarth. Fața contesei aflată pe moarte înspăimîntă prin adevărul agoniei fizice, sub care transpare agonia morală, și mai dureroasă încă. Hogarth aproape că a atins sublimul în acest tablou, în timp ce penelul s-a dovedit a fi la înălțimea ideii. Celelalte personaje sînt toate admirabil caracterizate, iar fundalurile realizate cu o sobrietate caldă, vrednică de Téniers sau de Ostade.

Am analizat pe îndelete suita aceasta. Căci este, ca gîndire și ca execuție, opera cea mai desăvîrșită a lui Hogarth. Artistul se dovedește a fi pe măsura moralistului. Nu-i toată opera lui Hogarth, dar îndeajuns pentru ca, de acum înainte, nici unul dintre tablourile maestrului să nu vă mai dezvăluie nimic nou în privința lui, nici măcar tablourile sale așa-numit istorice, gen care nu-i era la îndemînă, și pe care din fericire nu s-a înverșunat să-l cultive.

Meritul lui Hogarth e acela de-a fi fost intim și profund englez, englez pînă-n măduva oaselor. Și-a extras opera din ceea ce i-a oferit timpul său, lucru dificil, și nici un alt artist n-a dat dovadă de-o originalitate mai absolută în defectele ca și în calitățile sale.

SIR JOSHUA REYNOLDS
(1723–1792)

Reynolds posedă darul graţiei; ştie să redea în toată delicateţea lor frumuseţea femeii şi prospeţimea copilului şi, conştient parcă de această facultate preţioasă, se complace în a le reprezenta. De aceea, pentru a-l zugrăvi şi a-l caracteriza, vom pune sub ochii cititorului o pînză în care se află laolaltă un copil şi o femeie — portretul vicontesei Galway şi al băieţelului ei.

Reynolds, cu acea îndrăzneală de mare maestru, nu şi-a aşezat modelele să stea nemişcate în centrul pînzei, ci acestea pătrund în ea prin marginea ramei, continuînd o acţiune începută în afară, lăsînd, dinainte-le, contrar regulilor, un spaţiu destul de mare. Vicontesa, purtîndu-şi pe umăr copilul în vîrstă de vreo trei-patru ani, năvăleşte în tabloul pe care-l va străbate. Cu o clipă înainte nu putea fi văzută, peste o clipă nu va mai fi văzută. Nu pozează, ci trece, iar artistul pare a o fi surprins în zbor. E o femeie tînără, abia înflorită, păstrînd multe din trăsăturile fecioarei şi ale îngerului, un trandafir de ieri cu un singur boboc. Capul, văzut din profil sau mai curînd întors pe trei sferturi, se desprinde ca vîna lăptoasă a unei camei pe fîşia ruginie a agatului, al unui frunziş puternic înroşit de toamnă; părul, pomădat cu un strop de pudră, e ridicat după moda timpului, lăsînd rădăcina descoperită; o bucată de gaz cu fir auriu, graţios înnodată sub bărbie, ţine părul. Dindărătul urechii, roze şi sidefii ca o cochilie, zburdă

o buclă prelungă, numită „căinţă" în bizarul limbaj ce desemna toaleta vremii; neprimind zăpada parfumată sau aceasta scuturîndu-se, e mai brună decît restul părului şi pune minunat în evidenţă albeaţa de albastru a gîtului şi albul împudrat al obrazului; pete de roşu-auriu însufleţesc gura şi nara acestui profil opalin pe care numai genele lungi ale pleoapelor îşi fac umbra să palpite. Costumul e încîntător şi de-o mare prospeţime în simplitatea lui: o rochie albă de muselină, o cazacă sau pardesiu de tafta roz. Pe deasupra umărului, vicontesa de Galway întinde spre *baby*, ca să-l ţină, o mînă fină, diafană, de cea mai aristocratică eleganţă, plină de viaţă în paloarea ei patriciană şi pe care numai un mare colorist ca Reynolds era în stare s-o picteze. Copilul e o minune. Aureolat de borul unei pălării de paie care-i face un nimb ca unui micuţ Isus, îşi sprijină bărbia de umărul mamei, cu acel aer mirat şi încîntat pe care-l au copiii duşi în circă. O lumină mătăsoasă îi înseninează fruntea umbrită de părul blond şi scurt. Pe faţa lui roză şi rotundă, ochii de azur par două albăstrele înfipte într-un buchet de trandafiri.

Restul pînzei e umplut de un fundal de parc în care culorile sîngerii ale asfinţitului se amestecă pe sub ramuri cu tentele calde şi mocnite ale paletei autumnale.

Contrar celor ce s-ar putea crede, Reynolds nu ajunge la această graţie delicată printr-o finisare excesivă. Pictează, dimpotrivă, aplicînd pasta din belşug, dintr-o dată, cu pensula a cărei liberă mînuire se face simţită. E robust, aproape violent în redarea drăgălăşeniei şi-a delicateţei. Aproape peste tot tonurile sale sînt aşa-cum le-a aplicat dintru început, puse îndrăzneţ cu hotărîrea rapidă a unui mare maestru grăbit să surprindă natura; accesoriile, fundalurile ţin, cît priveşte neglijenţa spirituală, de schiţă şi decor. Nicăieri munca de şlefuire nu şterga tuşa, această semnătură a geniului.

Ce portret adorabil cel al prinţesei Sophie-Mathilde pe cînd era copilă! Micuţa prinţesă, fără
211 să-i pese cîtuşi de puţin de ţinută, stă culcată cu

faţa în jos pe iarbă, cu genunchii aduşi sub ea, desculţă, cu o mînă sprijinindu-se de pămînt iar cu cealaltă jucîndu-se cu blana mătăsoasă a unui grifon pe care-l ţine de gît, strîngîndu-l puţin, în timp ce animalul stă liniştit, cu acea răbdare amicală pe care o au cîinii faţă de copiii foarte mici, desigur pentru că umblă în patru labe ca şi ei şi-i socotesc ca pe nişte fraţi. O rochie albă cu cingătoare roz, o boneţică de muselină cu panglicuţă de-aceeaşi nuanţă ca şi cingătoarea, iată întreaga vestimentaţie a drăgălaşei prinţese. Pictorul, voind s-o reprezinte plină de graţia neştiutoare a copilăriei, s-a împotrivit, desigur, oricărei podoabe, oricărei găteli, oricărei vestimentaţii de gală. Nimic mai încîntător decît căpşorul, cu fruntea albă, umbrit pe margini de cîrlionţii celui dintîi păr, ce seamănă cu puful unei aureole serafice abia căzută, cu obrăjorii grăsulii, bătînd în roz, străpunşi de gropiţe, şi ochii mari şi ficşi, adînci, limpezi, plutind în lumina albastră în care uimirea faţă de lucruri simulează visarea şi gîndirea. Portretul prinţesei Sophie-Mathilde ar sta cu cinste alături de cel al infantei Margarita de Velázquez.

Tabloul cunoscut sub denumirea de *Vîrsta inocenţei* e o dovadă în plus a aptitudinii lui Reynolds de a reda farmecul curat al copiilor ce n-au băut încă decît laptele vieţii. Vîrsta inocenţei e reprezentată de o fetiţă de vreo patru-cinci ani, stînd pe vine, încrucişîndu-şi mînuţele grăsuţe, roze şi suple, într-o drăgălaşă mişcare puerilă, şi decupîndu-şi profilul bosumflat şi sprinţar pe un romb azuriu de cer furtunos, ce slujeşte drept fundal figurii. Părul, străbătut de o panglică roz-pal, e de acel roşcat englezesc care, sub penelul lui Reynolds, preţuieşte tot pe-atît cît roşul venetian. Un cîrlionţ nebunatec se desprinde şi-şi azvîrle umbra spiralată şi prelungă pe prospeţimile primăvăratice ale obrazului, puse şi mai mult în evidenţă de tonurile viguroase plasate sub bărbie; acele carnaţii ideale ce nu se văd decît în Anglia, unde copilul e cultivat ca o floare, nu sînt obţinute doar prin amestecul fad de alb şi trandafiriu. Artistul le amestecă aici cu o lumină aurie, încît alburile

rochiilor sale sînt aurite ca şi rufăria lui Tiţian, cu care se aseamănă şi prin gustul vădit pentru peisaje şi bogăţia lor de tonuri, peisaje pe care de obicei le dă ca fundaluri portretelor.

În ceea ce ne priveşte, preferăm poate în locul *Vîrstei inocenţei,* care e unul din tablourile celebre ale maestrului, portretul lui *Miss Boothby copil:* o capodoperă de simplitate, de firesc şi de culoare. Reprezintă o fetiţă şezînd, cu mîinile încrucişate şi înmănuşate în mitene, la poalele unui cărpiniş, prin care o spărtură lasă să se vadă o bucată de cer în colţul tabloului. Poartă o rochie albă, cu cordon lat, o bonetă înaltă, tivită pe margini cu o panglică neagră. Părul, de un blond roşcat, e retezat drept pe fruntea scăldată într-o nuanţă argintată şi transparentă, iar două bucle ce se prelungesc ţin tovărăşie obrajilor: ochii, de culoarea acelui cenuşiu în care se îmbină azurul cerului şi verdele tăios al mării, au o expresie indefinisabilă de linişte, nevinovăţie, visare. Nicicînd o carnaţie copilărească n-a fost redată printr-o pastă mai delicată, mai suplă, şi mai consistentă, prin culori atît de suave şi de solide în acelaşi timp. Întreaga figură e scăldată într-o nuanţă cenuşiu-perlat, încălzită de ambră, însufleţită de roz, totul de-o armonie încîntătoare. Critica cea mai meticuloasă n-ar găsi alt cusur decît un pic de îngreuiere a albu-rilor.

Simplicity, portretul lady-ei Gatwyn copil, nu e la înălţimea celui descris mai sus, dar asta nu înseamnă că nu-i plin de farmec. Ce luminozitate bine aleasă în redarea acestei fetiţe îmbrăcată în alb, cu bustul privit din faţă iar capul din profil, ale cărei mînuţe se joacă cu un trandafir şi care se înalţă, luminos, pe un fond întunecat, furtunos şi dogorîtor, amestecat cu arbori şi cu nori!

Cît se poate de delicios e şi portretul lui *Miss Rice,* o păstoriţă de vreo nouă-zece ani, care-şi mînă oile într-un parc împodobit cu vaze de marmură, îmbrăcată în rochie roz, bufantă, suflecată în părţi şi lăsînd să se vadă juponul de tafta albastru-deschis, încălţată cu pantofiori de satin alb
 presărat cu trandafiraşi. Travestirea pastorală nu

ştirbeşte întru nimic candoarea fetiţei, încîntată de costumaţia asta.

Să menţionăm şi pînza în care artistul, sub titlul *Capete de îngeri* a făcut portretele copiilor lady-ei Londonderry zburînd într-un cer albastru, împodobiţi cu aripi de heruvim. Sînt într-adevăr capete celeste iar tabloul e ca un fel de graţioasă apoteoză a copilăriei, atît de frumoasă, de alintată şi de adorată în Anglia.

Am spus îndeajuns de mult pînă acum pentru a demonstra că Sir Joshua Reynolds ştie să picteze vîrsta fragedă; să ne oprim şi asupra portretelor de femeie. Unul din cele mai stranii şi mai atrăgătoare e cel al lui Nelly O'Brien. Întîi de toate atrage privirea pentru a o reţine multă vreme prin gama stranie de tonuri aleasă de artist. E o pînză aproape monocromă sau mai curînd compusă din nuanţe neutre, care te duc cu gîndul la Monna Lisa a lui Leonardo da Vinci. Capul, de o paloare argintată, e scăldat în umbre cenuşii; gîtul, în clar-obscur, are reflexe sidefii în care par să lucească oarecum perlele unui colier; pieptul descoperit primeşte o lumină albă, încît carnaţia se confundă cu cutele înspumate ale guleraşului. Brăţări înstelate de granate întunecate dau ocol încheieturilor de la mîini şi braţelor, al căror ton şovăie între marmură şi fildeş. Ar fi greu de spus care e nuanţa rochiei sau mai curînd a veşmîntului ce drapează restul corpului. E o culoare de nedefinit, un ton pe care nu-l ştii, cum se spune în limbaj de atelier, ceva rezultat dintr-un amestec de grizai acoperit cu rozmov, cu violet şi ruginiu, totul pe un fond patinat în prealabil. Nelly O'Brien se sprijină în coate pe un fel de consolă alcătuită de însuşi peretele în care se încastrează un basorelief abia schiţat. Soclul acesta e cenuşiu-roşcat. Fundalul e alcătuit din copaci de un roşu surd, înăbuşit, etompat, făcînd să iasă în evidenţă prin însăşi întunecimea lor viguroasă capul aproape palid al actriţei. Expresia acestei feţe frumoase e aproape neliniştitoare. O maliţie enigmatică sclipeşte în ochii adumbriţi, iar colţurile gurii se răsfrîng într-un zîmbet misterios în care spiritul pare a-şi bate joc de dragoste. Şi

totuşi senzaţia care domină e cea de voluptate, dar o voluptate de temut, ca frumuseţea sfinxului.

Într-un alt portret, care e mai curînd un studiu, Reynolds, preocupat încă de arta lui Da Vinci, a reprezentat o femeie ducînd un copil gol în spate. Aceste două figuri, minunat colorate, au umbrele întunecate, modeleul fin şi acel zîmbet prelung de faun, ca şi privirea adîncă ce caracterizează rarele capodopere ale inimitabilului maestru. În *Şcolarul,* care-şi ţine cărţile sub braţ, căldura şi intensitatea tonului, magia clarobscurului, bruscheţea retuşelor trădează studiul lui Rembrandt şi al procedeelor sale.

Deşi Reynolds a avut un adevărat temperament de artist, arta sa era animată şi de principii estetice, pe care le expunea raţional, dacă nu le uita cumva cînd lua penelul în mînă. Influenţa mai multor maeştri e vizibilă în pictura lui, în care din fericire reflexele îndepărtate ale acestora nu alterează originalitatea. Fie că încearcă să-l imite pe Leonardo da Vinci, pe Rembrandt sau pe Murillo, Reynolds rămîne totdeauna englez. Ce poate fi mai englezesc, de pildă, decît *Portretul lady-ei Charlotte Spencer* îmbrăcată în amazoană? Cu părul pieptănat în bucle scurte, zburlite de avîntul alergării, cu obrajii împurpuraţi, cu ochii înălţaţi spre cer, cu gura ca cireaşa, întredeschisă, întruchipează cît se poate de bine o eroină sportivă. O cravată de muselină brodată e legată neglijent în jurul gîtului, haina roşie, tivită cu galon auriu, lasă să i se vadă o vestă de pichet alb. Mănuşi din piele de căprioară îi apără mîinile: într-una ţine o elegantă pălărie din fetru iar cealaltă, petrecută prietenește pe după gîtul calului, mîngîie şi încurajează vrednicul animal alături de care a coborît din şa, pe o alee din pădure, ce se bănuie după trunchiurile mătăsoase ale fagilor, catifelate de muşchiul de pe ele. Nu e vorba, propriu-zis, de un portret ecvestru, deoarece nu se vede decît capul şi pieptul animalului, iar rama retează femeia în dreptul genunchilor.

Miss Elizabeth Forster, cu pieptănătura ca un
215 arici, albită de pudră, cu ochii vii şi maliţioşi, cu

nasul scurtat dintr-odată, cu o coleretă mare, à la Mezzetin, cu rochia albă cu mîneci transparente, strînsă pe talie de un cordon albastru-închis, e de asemeni un foarte drăgălaş portret şi se desprinde cu limpezime dintr-unul din acele fundaluri întunecate ce-i sînt pe plac lui Reynolds.

Un încîntător capriciu a fost cauza travestirii *Kitty-ei Fischer în Cleopatră*. Portretul nu are nimic antic totuşi, iar culoarea locală egipteană e tratată cu un anacronism lipsit de jenă, în felul lui Paolo Veronese. Cleopatra engleză, desigur pentru a-l întrece în dărnicie pe vreun Antoniu din Camera lorzilor, azvîrle, făcînd cel mai graţios gest din degete pe care o cochetă cu mîini drăguţe şi l-ar putea închipui, o perlă mare într-o cupă lucrată cu neîntrecute podoabe de orfevrerie. Vestimentaţia, imaginată pe de-a-ntregul, e cenuşie şi albă, ornată cu răscroieli, noduri şi năsturaşi. Capul stă întors pe trei sferturi; sprîncene negre răsar deasupra unor ochi de un azuriu imprecis, plini de spirit, de înflăcărare şi de seducţie, punînd în valoare un ten de-o albeaţă blondă şi roză, ce nu s-ar obţine decît prin machiaj în orice altă parte decît în Anglia, ţară a sîngelui pur.

Nu e nevoie să vorbim despre *Samuel copil*. Toată lumea cunoaşte această încîntătoare figură îngenuncheată pe care gravura a popularizat-o. Ca portret de mare ţinută, cel al *Lady-ei Georgiana Spencer* are calităţile pretinse: eleganţă, poză măreaţă, execuţie strălucită. Frumoasa lady, pieptănată cu părul adus în vîrful creştetului şi purtînd pene albe şi roze, fardată din belşug, îmbrăcată într-o magnifică rochie de curte din saten alb, tivită cu auriu, coboară pe o scară măreaţă cu balustradă, avînd o expresie în acelaşi timp degajată şi maiestuoasă. Gestul mîinii ce caută fusta pentru a o ridica un pic e cît se poate de încîntător şi întru totul feminin.

În genul ce s-ar putea numi istoricizant, portretul lui *Mistress Siddons în chip de Muză a tragediei* e de-a dreptul remarcabil. Ilustra actriţă, în rochie de brocart, drapată în mătase, stă pe un tron de teatru şi declamă. În spatele ei, printre umbrele din

fundal, se disting nedesluşit nişte larve tragice: Teama şi Mila.

O regăsim pe o altă pînză, dar de astă dată înconjurată de familiaritatea vieţii domestice, pe fastuoasa *Lady Georgiana Spencer,* ducesă de Devonshire. Îmbrăcată în negru, pudrată, desenîndu-şi profilul pe o perdea de damasc cu marginile răsfrînte, ducesa o zădărăşte cu degetul pe fetiţa ei, stînd în picioare pe genunchii mamei şi ridicîndu-şi în aer, ca pentru a se apăra, braţele-i drăgălaşe, roze şi durdulii. Copilul e îmbrăcat într-o rochiţă albă cu cingătoare neagră. Fundalul e alcătuit dintr-o coloană pe care se înfăşoară perdeaua, dintr-un vas de marmură şi dintr-o consolă în formă de fereastră, festonată cu cîteva rămurele de iederă şi lăsînd să se zărească o bucată de cer. Există în portretul acesta viaţă, lumină, culoare. Van Dyck, după unele retuşuri, l-ar putea semna.

Am insistat mult asupra portretelor de copii şi femei ale lui Reynolds, deoarece mi s-a părut că într-asta stă adevăratul său geniu, originalitatea sa intimă: ceea ce nu înseamnă că nu pictează foarte bine şi bărbaţi; pentru asta nu-i nevoie decît să aruncăm o privire asupra grupului de portrete reprezentîndu-i pe Dunningeol, Barré şi Baring, adunaţi în jurul unei mese verzi, asupra vicontelui Althorp, a marchizului de Rockingham şi a marchizului de Hastings, toţi trataţi într-o manieră liberă, magistrală şi aleasă.

Reynolds a pictat şi portrete istorice, dar nu am avut prilejul să vedem multe tablouri de mîna sa în genul acesta. *Cymon şi Ifigenia,* subiect mitologic al cărui sens ne scapă, e o pînză din cele mai remarcabile. Sub ramurile unui crîng pe care soarele îl străpunge cu săgeţile-i de aur, o nimfă a adormit în costumul Antiopei lui Correggio. Condus de un amoraş, un tînăr ce pare a fi un vînător se apropie de frumoasă şi-i contemplă farmecele cu o tulburare drăgăstoasă; torsul nimfei culcate are un colorit magnific şi tiţianesc, iar efectul luminei e dintre cele mai îndrăzneţe încercate vreodată de-un pictor.

Ne e mai puțin pe plac pînza intitulată *Grațiile împodobind o statuie a lui Himeneu* modelat în chip de Hermes. Grațiile acestea, probabil portretele unor femei, atîrnă ghirlande de flori și sînt înveșmîntate ca niște grații decente, dar după moda englezească a timpului, ceea ce le știrbește oarecum din farmec.

Să ne oprim aici cu studiul asupra lui Reynolds, mulțumindu-ne cu mostrele minunate pe care le-am descris. Desigur că putem face ca lucrarea să fie mai completă, dar ceea ce am spus ajunge, nădăjduim, pentru a-l caracteriza pe acest maestru, glorie a școlii britanice.

WATTEAU
(1684–1721)

Cu toate că nu a pictat decît serbări galante şi subiecte luate din comedia italiană, Antoine Watteau e un mare maestru. A reînnoit arta şi a văzut natura printr-o prismă aparte. Desenul, coloritul, tipurile zugrăvite, compoziţia sînt de-o mare originalitate. Are graţie, eleganţă, dezinvoltură, iar arta sa e serioasă, chiar dacă genul cultivat de el poate părea frivol. Opera sa e o serbare neîntreruptă. Nu vezi decît concerte, baluri, conversaţii galante, întîlniri la vînătoare, personaje adunate laolaltă în parcuri mari, cu terase şi fîntîni mitologice, ce-şi povestesc întîmplări în felul *Decameronului,* Mezzetini cîntînd serenade unor Isabele, Colombine trăgînd ocheade spre Leandri, pe după evantaiele clătinate, cavaleri ajutîndu-le să se ridice pe frumoasele doamne ce stau pe iarbă: tot ceea ce o imaginaţie fericită poate inventa mai vesel şi mai plăcut. Văzînd pînzele acestea atît de senine, de spirituale, în tonuri atît de deschise, în care depărtările se pierd într-o culoare albăstrie, ca paradisurile lui Bruegel, am fi ispitiţi să credem că artistul era de o bună dispoziţie pe care nimic n-o putea zdruncina, că a avut o viaţă strălucitoare ca un giuvaer. Dar ne-am înşela. Watteau avea o sănătate şubredă, era melancolic, vedea totul în negru, rozul neaflîndu-se decît pe paleta sa.

 La Luvru nu se găseşte decît o singură pînză de-a

sa, dar e una din capodoperele artistului: *Îmbarcarea spre Citera.*

Pe malul unei mări al cărei azur nedesluşit se confundă cu acela al cerului îndepărtat, lîngă un pîlc de copaci cu ramuri gingaşe, ca nişte pene, se înalţă o statuie a Venerei, sau mai curînd un bust al zeiţei terminat printr-un soclu în formă de trunchi de piramidă, în felul reprezentărilor lui Termes şi-ale lui Hermes. Ghirlande de flori sînt atîrnate pe după gîtul statuii. De ele stau prinse un arc şi o tolbă. Nu departe de zeiţă e o bancă, pe care stă o tînără femeie făcîndu-şi vînt cu evantaiul şi care pare a şovăi dacă să plece sau nu spre insula Citerei. Un bărbat îmbrăcat în pelerină stă îngenuncheat alături de ea, şoptindu-i la ureche argumente galante, convingătoare, iar un amoraş cu o mantie pe umeri o trage de poala rochiei. Trebuie să fie şi el de partea călătoriei, desigur. Lîngă acest grup, un cavaler o apucă de mîini, pentru a o ajuta să se scoale de pe iarbă, pe o tînără frumuseţe. Un altul o duce cu sine pe aleasa inimii, care nu i s-a mai putut împotrivi, şi căreia îi înconjoară talia subţire cu braţul. În planul al doilea, trei grupuri de îndrăgostiţi, înveşmîntaţi în mantii, cu toiag în mînă, se îndreaptă spre barca la care au şi sosit două cete de pelerini, avînd o ţinută cît se poate de zveltă şi cochetă. Cu cîtă eleganţă femeia care se pregăteşte să păşească în luntre îşi ridică spre spate, într-un gest scurt, trena rochiei! Numai Watteau e în stare să prindă din zbor aceste mişcări feminine. Barca e sculptată, daurită, şi poartă la prova o himeră înaripată, cambrîndu-şi torsul şi răsturnîndu-şi capul într-o scoică vrîstată cu striaţiuni. Luntraşi pe jumătate goi fac manevrele pentru pornire iar cîţiva amoraşi întind pînza. Deasupra ambarcaţiunii, în vîrtejurile unei boare uşoare, semănînd cu nişte aburi argintaţi, zboară, se rostogoleşte şi se hîrjonesc cupidoni-copii, în timp ce unul din ei flutură o torţă. Cam acestea sînt principalele direcţii ale compoziţiei şi locul personajelor. Dar ce cuvinte ar putea exprima coloritul tandru, vaporos, ideal, atît de bine ales pentru un vis de tine- 220

rețe și de fericire, scăldat într-un azur proaspăt și în brume luminoase spre depărtări, încălzit de transparențe aurii în prim planuri, colorit la fel de adevărat ca însăși natura și strălucitor ca o apoteoză de Operă? Rubens și Paolo Veronese l-ar recunoaște bucuros pe Watteau drept unul din nepoții lor. Autorul *Îmbarcării spre insula Citera* e cu siguranță pictorul cel mai dăruit cu harul coloritului din toată școala franceză.

INGRES
(1781–1867)

Viaţa unui artist stă toată în opera lui, mai cu seamă astăzi, cînd civilizaţia, prin dezvoltarea ei, a diminuat elementul întîmplător din existenţa umană, reducînd aproape la nimic aventura personală. Biografia celor mai mulţi dintre marii maeştri ai secolelor trecute conţine o legendă, un roman sau măcar o întîmplare; aceea a pictorilor şi sculptorilor celebri din vremea noastră se poate rezuma în cîteva rînduri: lupte necurmate, lucrări executate în umbră, suferinţe curajos îndurate, renume mai întîi pus la îndoială, recunoscut în cele din urmă, mai mult sau mai puţin recompensat, comenzi importante, Legiunea de onoare, Institutul; în afară de cîteva victime căzute înainte de ceasul triumfului, şi pentru totdeauna regretate, acesta este, cu excepţia unui număr neînsemnat de detalii particulare, fondul obligatoriu al acestui gen de însemnări. Dar dacă faptele deţin prea puţin loc, ideile şi caracterele ocupă tot restul: operele suplinesc lipsa incidentelor.

Ingres (Jean-Auguste-Dominique) s-a născut la Montauban, în 1781. Are, aşadar, la ora aceasta, şaptezeci şi şase de ani. Niciînd bătrîneţe mai verde n-a fost dusă cu atîta robusteţe, şi-i putem făgădui cu toată îndrăzneala ilustrului maestru că va atinge şi depăşi cei aproape o sută de ani atinşi de Tiţian.

Există un portret al lui Ingres, făcut de el însuşi în 1804. Artistul s-a reprezentat stînd în

picioare, în fața șevaletului, cu un colț al mantiei azvîrlit peste umăr: mîna dreaptă ține un creion alb, stînga e îndoită la piept; capul, întors pe trei sferturi, privește spre spectator. Ai zice că pictorul se reculege în propria-i credință și voință, înainte de-a începe lucrul.

Trăsăturile, în ciuda tinereții lor — autorul avea pe atunci douăzeci și patru de ani —, sînt cît se poate de accentuate; părul, de un negru energic, se desparte pe frunte în bucle agitate, zbîrlite. Ochii negri au o strălucire aproape sălbatecă; un sînge îmbelșugat colorează buzele, iar pielea feței, bronzată parcă de un foc lăuntric, amintește de nuanța aceea a ambrei, arămiul îndrăgit de Giorgione: gulerul răsfrînt al cămășii pune în valoare, printr-o tușă largă, albă, sălașul cald al cărnurilor. Tenta neutră în care sînt pictați pereții atelierelor umple fondul.

Se află în acest portret o forță de viață neobișnuită: preaplinul tinereții se revarsă din el, deși de pe acum e înfrînt de voință. Maestrul se întrevede îndărătul elevului. Cei care-l învinuiesc pe Ingres de răceală desigur că nu au văzut chipul acesta într-atît de viu, de aprig, de robust, ce pare a te urmări cu privirea ochilor săi negri, îndărătnică și adîncă. E unul din acele portrete neliniștitoare alături de care nu te simți singur într-o încăpere; căci un suflet te pîndește prin deschizătura pupilelor întunecate.

Ne plac mult chipurile artiștilor iluștri zugrăvite la începutul vieții, pe cînd gloria nu le încununase încă fruntea plină de vise; dealtminteri sînt rare: publicul nu-și dă osteneala să fixeze și să le multiplice asemănarea decît în clipa cînd, anii adunîndu-se, au adus și celebritatea cu ei.

Portretul acesta făgăduiește prinsoarea pe care artistul a respectat-o pe de-a-n-tregul. Credință arzătoare, curaj neclintit, perseverență pe care nimic n-o poate descuraja. Descoperi în liniile limpezi, în trăsăturile accentuate, în statura bine clădită, un geniu tenace, îndîrjit chiar — oare nu s-a
 spus că geniul e plămădit din răbdare? — a cărui

deviză pare a fi: *Etiam si omnes, ego non*[1]. Într-adevăr, nimic nu a putut abate de la cultul frumuseţii pure entuziasmul acesta, solitar atît de multă vreme, nici pedantismul clasic, nici răzmeriţa romantică: a preferat să aştepte reputaţia decît s-o dobîndească în grabă, conformîndu-se doctrinelor la modă. Într-o epocă de îndoială, de moliciune, de incertitudine, el *a crezut* fără o clipă de slăbiciune: Natura, Fidias, Rafael au fost pentru el ca un soi de trinitate a artei, a cărei unitate era idealul.

Puneţi un anteriu în locul mantiei, şi veţi avea un tînăr călugăr italian din evul mediu, unul din acei călugări care ajung cardinali sau papi; căci au putinţa să urmărească întreaga-le viaţă o idee unică.

Şi-acum, să privim portretul maestrului suveran, copleşit de ani şi de onoruri, cel care a domnit despotic asupra unei întregi şcoli fanatizate, cel adorat şi temut ca un zeu. Părul, ce nu mai numără decît fire rărui şi albe, tot mai păstrează cărarea în mijlocul creştetului, în cinstea divinului Sanzio, ca un fel de însemn misterios prin care adoratorul se consacră idolului. Cîteva cute brăzdează uşor fruntea; cîteva vine îşi desenează ramurile pe tîmplele ceva mai golaşe; cărnurile, compacte şi solide, lărgesc planurile iniţiale şi modelează puternic formele indicate de primul portret: gura s-a întristat pe la colţuri, căpătînd vreo două-trei creţuri morocănoase, pe cînd ochii îşi păstrează o tinereţe nemuritoare; privesc şi-acum spre aceeaşi ţintă: frumosul.

Înlocuiţi printr-o pelerină de hermină paltonul modern, şi capul acesta cu trăsături severe, de-o coloratură energică, sculptat dar nu năruit de vîrstă, ar putea figura printre prelaţii romani ai unui conclav, ai unei ceremonii la Capela Sixtină. Insistăm asupra acestei idei, deoarece religia artei, căreia i-a fost preotul cel mai fervent, i-a dat lui Ingres o înfăţişare cu-adevărat pontificală: în-

[1] Eu singur împotriva voastră a tuturor, în latină în original.

treaga lui viaţă a păstrat sfînta arcă şi a dus tablele legii.

De obicei, biografiile artiştilor încep prin relatarea piedicilor pe care familia le pune în calea vocaţiei lor. Tatăl, care doreşte să-şi vadă fiul notar, medic sau avocat, arde versurile, rupe desenele ori ascunde pensulele. În cazul de faţă, nici o împotrivire de felul acesta: lucru rar. Proiectul fiului a coincis cu dorinţa paternă. Copilul a avut hîrtie, creioane roşii şi o întreagă mapă cu stampe de copiat; după cum a luat şi lecţii de muzică, învăţînd să cînte la vioară. Pictor sau muzician! Perspectiva aceasta nu-l speria deloc pe domnul Ingres-tatăl, un om atît de cumsecade. Trebuie să spunem, pentru a explica fenomenul, că el însuşi era muzician şi pictor. Tînărul Ingres a fost trimis în atelierul unui anume domn Roques din Toulouse, elev al lui Vien; dar, mai presus decît învăţătura dobîndită în casa maestrului, vederea unei copii după *Madonna della sedia*, adusă din Italia, i-a pecetluit viitorul. Impresia produsă a fost atît de puternică încît nici omul mare, care a luat locul copilului, n-a putut-o uita vreodată: după scurgerea a mai bine de şaizeci de ani, tot îi mai domină viaţa.

Cîţiva ani mai tîrziu vine la Paris, intră în atelierul lui David, obţine la concurs premiul al doilea, ceea ce-l scuteşte de armată; apoi, în 1801, premiul întîi: *Ahile primind pe solii lui Agamemnon*, care se poate vedea la Academia de arte frumoase şi care încă de-atunci îl reprezintă pe de-a-ntregul. Deşi laureat, nu se îndreaptă numai-decît spre cetatea eternă, care avea să-i devină ca o a doua patrie: finanţele statului fiind secătuite, fondurile pentru bursele elevilor lipsesc. A aşteptat deci momentul potrivit, timp în care a muncit, desenînd după model antic şi după model viu, fie la muzeu fie acasă, la Susse, copiind stampele maeştrilor, pregătindu-se pentru gloria îndepărtată printr-un studiu temeinic şi serios.

În sfîrşit, iată-l ajuns în Roma unde, înaintea lui, un alt maestru auster, Poussin, se aclimatizase
225 atît de bine în mijlocul atîtor capodopere ale anti-

chităţii, încît aproape că uitase de Franţa. Atmosfera aceea impregnată de artă, atît de favorabilă muncii reculese şi solitare, îi convenea de minune. S-a fortificat în tăcere, departe de intrigi şi sisteme, făcînd din atelierul său un soi de mănăstire unde nu pătrundeau zgomotele lumeşti. Trăia singur, mîndru şi trist; dar în fiece zi putea admira „logiile" şi „stanzele" lui Rafael, ceea ce îl despăgubea de multe lucruri. Curînd după aceea s-a căsătorit cu femeia ce i-a fost trimisă din Franţa şi care, printr-o întîmplare providenţială, s-a nimerit să fie tocmai femeia pe care ar fi ales-o el. Se ştie cu cît devotament neostoit doamna Ingres a îndepărtat de soţul său toate sîcîielile mărunte care irită geniul şi-l distrag de la lucru; i-a ascuns partea dureroasă a vieţii, creîndu-i un cadru tihnit şi senin, pînă şi în situaţiile cele mai dificile. Încredinţat că-şi va atinge ţinta mai devreme sau mai tîrziu, deşi vedea cum pictura sa era puţin gustată sau pe de-a-ntregul neînţeleasă, Ingres se înverşuna să-şi urmeze calea pe care o apucase, şi deseori lipsurile au dat tîrcoale menajului, aşezîndu-se chiar pe pragul casei; o asemenea mizerie e plină de glorie şi se poate vorbi despre ea. La Florenţa, pictorul ale cărui pînze acum sînt acoperite cu aur a fost silit, pentru a avea din ce trăi, să facă portrete pe sume derizorii, şi nu totdeauna găsea clienţi.

Nici un alt artist nu a împins atît de departe dispreţul faţă de arginţi şi faţă de gloria uşor dobîndită; îşi elabora îndelung tablourile şi ştia să aştepte ceasul inspiraţiei pentru operele ce-aveau să dăinuie în nemurire. Publicul, care ar putea crede că pictorul *Legămîntului lui Ludovic al XIII-lea,* al *Plafonului lui Homer,* al *Stratonicei,* nu lucrează repede, s-ar înşela. La penelul acesta atotştiutor şi sigur de el orice mişcare îşi atinge ţinta, şi deseori într-o singură zi Ingres pictează din creştet pînă-n tălpi un personaj de mari dimensiuni, unde nimeni altul în afara lui însuşi n-ar şti să găsească un cusur. Dar un artist cu o asemenea conştiinţă şi de-o asemenea forţă nu se mulţumeşte cu puţin. Binele nu-i este de ajuns.

Caută mai binele şi nu se opreşte decît la limita unde imperfecţiunea mijloacelor omeneşti pune stavilă pînă şi geniilor absolute în atingerea idealului. Aşa se face că unele tablouri începute în zorii carierei n-au fost pe deplin desăvîrşite decît foarte de curînd; dar cei care au avut fericirea să le vadă, nu găsesc că artistului i-a trebuit prea mult timp ca să le facă, deşi au rămas, poate, vreme de patruzeci de ani pe şevalet.

Odalisca, pînză comandată în 1813 de către regina Carolina a Neapolelui, achiziţionată în 1816 de către domnul Pourtalès, a cărui galerie a împodobit-o multă vreme, şi aparţinînd astăzi domnului Goupil, care s-a împotrivit ieşirii din Franţa a acestei capodopere, a fost cea dintîi pînză ce-a atras atenţia asupra maestrului ignorat în patria sa. Efectul produs ar fi putut descuraja o convingere mai puţin solidă: lumea n-a apreciat această minunată perfecţiune a desenului, modeleul atît de rafinat şi de fin, gustul ales ce îmbina o natură aleasă cu cele mai pure tradiţii ale antichităţii. *Odalisca* a fost socotită o operă *gotică*, iar pictorul a fost învinuit că vrea să se întoarne la copilăria artei. Nu inventăm, vă rog să mă credeţi, aprecierea asta stranie. Barbarii pe care Ingres îi imita, dacă e să dăm crezare spuselor criticii din 1817, erau nici mai mult nici mai puţin decît Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Perugino şi Rafael, oameni, precum se ştie, lăsaţi tare mult în urmă de Progres. Mai tîrziu, şi romanticilor li s-a reproşat că au voit a face cale-ntoarsă pînă la limba lui Ronsard.

Legămîntul lui Ludovic al XIII-lea, la care Ingres a lucrat trei ani, a făcut ca în cele din urmă admiraţia, potrivnică pînă atunci, să treacă de partea sa. Într-adevăr, de la pictorul din Urbino, nicicînd vreo madonă mai aleasă şi mai mîndră nu prezentase un prunc Isus într-atît de dumnezeiesc întru adorarea îngerilor şi a oamenilor. Artistul francez s-a situat, cu această capodoperă, printre marii italieni ai veacului al şaisprezecelea. Îngerii dînd la o parte draperiile, copiii purtînd
 tablele, regele văzut din spate şi neoferind pri-

virii decît un profil pierdut deasupra unei largi mantii împodobită cu flori de crin, ale cărei falduri se întind ca o trenă pe dale, erau executate într-un stil şi cu o *maestria*, a căror tradiţie fusese uitată vreme de două secole.

În 1824, a fost decorat cu Legiunea de onoare, iar în 1825 primit la Institut. *Apoteoza lui Homer*, prezentată la salonul din 1827, unde figurau *Naşterea lui Henric al IV-lea* de Eugène Devéria şi *Sardanapal* de Eugène Delacroix, a consacrat gloria artistului, atît de mult timp nerecunoscut. A cucerit din clipa aceea într-un tărîm senin, deasupra disputelor dintre şcoli, un loc aparte pe care nu a încetat să-l păstreze şi pe care nimeni nu se simte ispitit să i-l dispute. Stă acolo înconjurat de-o linişte maiestuoasă — *pacem summa tenent*[1] — neauzind dinspre lumea depărtată decît un murmur nedesluşit, cultivînd frumosul fără altă preocupare; străin timpului său şi împărtăşindu-se laolaltă cu Fidias şi Rafael din viaţa eternă a artei, care e şi cea adevărată, de vreme ce, dintr-o întreagă civilizaţie dispărută, adesea nu rămîne decît un poem, o statuie sau un tablou.

Lucru ce va părea straniu la început dar pe care îl vom lămuri deîndată. Maestrul cel sever a fost cu înflăcărare susţinut de către romantici şi a numărat mai mulţi partizani entuziaşti în rîndurile noii şcoli decît la Academie. Ingres, deşi poate părea clasic dacă-l priveşti cu superficialitate, nu este cîtuşi de puţin; căci se revendică de-a dreptul de la izvoarele primitive, de la natură, de la antichitatea greacă, de la arta secolului al XVI-lea; nimeni nu-i mai fidel decît dînsul *culorii locale*. A sa *Intrare a lui Carol al V-lea în Paris* seamănă cu o tapiserie gotică. *Francesca da Rimini* pictată de el pare a se fi desprins dintr-unul din acele preţioase manuscrise cu miniaturi în care-şi pritoceau răbdarea ilustratorii, pînza sa *Roger şi Angelica* are graţia cavalerească a poemului lui Ariosto, *Capela Sixtină* ar putea fi iscălită de Ti-

[1] Păstrează o linişte desăvîrşită, în latină în original.

ţian; cît despre subiectele antice, precum *Oedip*, *Apoteoza lui Homer*, *Stratonice*, *Venus Anadyomene*, nu ni le-am putea închipui pictate altminteri de un Apelles, Eufranor sau Zeuxis. *Odaliscele* sale ar stîrni gelozia sultanului, într-atît tainele haremului îi par familiare artistului. După cum nimeni altul n-a exprimat mai bine viaţa modernă, mărturie într-aceasta stînd acel nemuritor portret al domnului Bertin de Vaux şi care întruneşte deopotrivă fiziologia unui caracter şi istoria unei domnii. Pe cît de admirabil se pricepe să redea cutele unui veşmînt grecesc, pe-atît de fericit domnul Ingres potriveşte un caşmir, scoţînd efecte minunate din toaleta actuală: portretele sale de femeie o dovedesc.

Astfel, oricare ar fi subiectul tratat, Ingres pune în el o exactitate riguroasă, o fidelitate extremă a culorii şi-a formei; nefăcînd nici o concesie poncifelor academice; chiar dacă în portretul contemporan al lui Cherubini, o introduce pe Polymnia întinzîndu-şi mîna deasupra frunţii inspirate a acestuia, nu-i mai puţin adevărat că *il maestro* e înfăţişat cu părul lui adevărat şi îmbrăcat în carrick.

Cînd pictează un subiect antic, Ingres procedează asemeni unui poet care, voind să facă o tragedie greacă, ar apela direct la Eschil, la Euripide şi la Sofocle, în loc să-i imite pe Racine şi pe epigonii acestuia.

În acest sens e romantic — cu toate că pentru mulţime, oricine reprezintă scene din istoria antică sau din mitologie e clasic — încît nu trebuie să ne mire că şi-a cîştigat atît de numeroşi adepţi în rîndurile noii şcoli.

Martiriul Sfîntului Symforian, pe care Michelangelo şi Giulio Romano l-ar fi admirat, nu a avut fericirea să placă publicului francez la Expoziţia din 1834. Capul sublim al sfîntului, gestul magnific al mamei, ţinuta superbă a lictorilor au displăcut în privinţa coloritului, deoarece predomina tenta mată, sobră şi puternică a frescelor marilor maeştri. Artistul, pe bună dreptate iritat, s-a retras
 spre şcoala franceză din Roma, ca sub un cort al

lui Ahile, şi s-a dedicat profesării artei sale cu acea autoritate pe care nici un alt profesor n-a mai deţinut-o. Elevii săi îl adorau şi se temeau de el, şi în fiece zi aveau loc în şcoală scene pătimaşe şi patetice, certuri şi împăcări. Ingres vorbeşte despre arta sa cu o elocinţă neobişnuită; dinaintea operelor lui Fidias şi Rafael are efuziuni, elanuri lirice ce-ar fi trebuit stenografiate; alteori, mai calm, emite maxime, dă sfaturi totdeauna bune pentru a fi urmate şi care, sub o formă neşlefuită, concisă şi bizară, conţin întreaga estetică a picturii.

Influenţa sa a fost profundă şi continuă şi acum. Hippolyte Flandrin, Amaury Duval, Lehman, Ziegler, Chassériau au fost elevii săi cei mai remarcabili, şi se poate spune că fiecare, în sfera talentului său, a făcut cinste maestrului.

La expoziţia universală din 1855, lucrările lui Ingres au fost expuse într-o sală aparte, capelă privilegiată a acestui mare jubileu al picturii, iar adoratorii frumosului au poposit aici din toate ţările.

Întinderea limitată a acestui articol nu ne îngăduie să trecem în revistă întreaga operă a maestrului; am voit mai curînd să-l privim pe artist în general. În ciuda cîtorva ciudăţenii de amănunt, personalitatea aceasta ne e dragă în întregimea ei, această viaţă în întregul ei consacrată fără precupeţire artei, ca şi căutării frumosului pe care nimic n-o poate tulbura. Spiritele încadrate în sisteme religioase, politice sau filozofice vor spune, desigur, că Ingres nu slujeşte nici o idee; tocmai într-asta stă superioritatea sa; arta e scopul şi nu mijlocul, şi niciînd n-a existat scop mai înălţător. Orice poet, sculptor sau pictor care-şi pune pana, dalta sau penelul, în slujba unui sistem oarecare, poate fi un om de stat, un moralist, un filozof, dar versurile, statuile şi tablourile sale nu ne vor inspira cîtuşi de puţină încredere; căci nu va fi înţeles că frumosul e superior oricărui alt concept. Oare Platon nu a spus: Frumosul este splendoarea adevărului?

La toate calităţile lui Ingres s-ar mai putea adăuga încă una. A păstrat secretul, pierdut astăzi,

de a reda în toată puritatea sa frumusețea feminină. Priviți Iliada și Odiseea, pe Angelica, Odalisca, portretul doamnei de Vauçay pe care marele Leonardo l-ar fi putut semna, muza lui Cherubini, pe Venus Anadyomene, Stratonice, Victoriile și apoteoza lui Napoleon și, în fine, Izvorul, marmură curată din Paros, roză de viață, capodoperă inimitabilă, minune de grație și prospețime, floare a unei primăveri din Grecia înflorită sub penelul artistului la o vîrstă la care paleta cade din mîinile cele mai curajoase.

(*L'Artiste*, 1857)

EUGÈNE DELACROIX
(1789–1863)

Eugenè Delacroix avea doar şaizeci şi cinci de ani şi l-ai fi crezut mult mai tînăr, văzîndu-i părul des şi negru, în care nici un fir de argint nu se strecurase încă. Nu era robust, dar alcătuirea sa delicată, energică, nervoasă părea a făgădui o viaţă mai lungă. Forţa intelectuală înlocuia în cazul său forţa fizică, încît putuse face faţă unei activităţi neîntrerupte. Nicicînd o carieră, deşi i s-a pus capăt atît de brusc, n-a fost mai plină de roade. Trecîndu-i în revistă opera, ai putea presupune că Delacroix a trăit un secol, ca Tiţian. Elev al lui Guérin — autorul *Didonei* şi al *Clitemnestrei,* în al cărui atelier învăţase şi Géricault, ca şi Ary Scheffer — Delacroix debutează la Salonul din 1822, cu *Dante şi Virgiliu,* pînză pe care maestrul său, alarmat de înflăcărarea ei nestăvilită, îl sfătuia să n-o expună. Pictura aceea, care încălca dintr-odată tradiţiile academice, a stîrnit în egală măsură entuziasmul şi defăimarea, dînd semnalul începerii luptei ce-avea să continue tot timpul vieţii artistului.

Cum mişcarea romantică s-a extins de la poezie la arte, l-a adoptat pe Delacroix, apărîndu-l împotriva atacurilor taberei rivale. Domnul Thiers, care făcea pe atunci Cronica Salonului în *Le Constitutionnel,* spune în legătură cu pînza aceasta atît de lăudabilă şi de contestată următoarele cuvinte remarcabile: „Nu ştiu ce amintire a marilor artişti m-a cuprins văzînd tabloul; găsesc în el acea putere

sălbatecă, înfrigurată, dar firească, ce-şi impune fără efort forţa de atracţie". Într-adevăr, de atunci, Eugène Delacroix se numără printre maeştri. Nu imita pe nimeni şi, fără să şovăie, îşi cucerise dintr-odată originalitatea. Orice ar spune detractorii săi, Delacroix a adus în pictura franceză un element nou, culoarea, cuvînt ce trebuie luat în accepţiile sale multiple. *Masacrul din Chios*, care a figurat la Salonul din 1824, a asmuţit la culme exasperarea şi mînia şcolii clasice. Scena aceea de jale redată în toată grozăvia ei, fără grijă faţă de convenienţe, în sfîrşit, aşa cum trebuie să se fi petrecut, a stîrnit o asemenea furie, cum cu greu ne-am putea închipui astăzi la vederea acestei opere pline de pasiune, de-o mare profunzime de sentiment, a coloritului ei de-o strălucire atît de intensă, a execuţiei atît de libere şi de viguroase. De atunci juriul i-a închis adesea uşile expoziţiei artistului înnoitor, dar Eugène Delacroix nu era omul care să se descurajeze, insistînd cu îndărătnicia geniului conştient de el însuşi. *Moartea dogelui Marino Faliero; Christos pe Muntele Măslinilor, Faust şi Mefistofel, Iustinian, Sardanapal, Lupta dintre ghiaur şi paşă* s-au succedat, înconjurate de un tumult de elogii şi injurii.

I se aplica lui Delacroix calificativul găsit pentru Shakespeare: „Sălbatic beat". Într-adevăr, nici că se putea ceva mai izbutit pentru a desemna un artist ce apelase curent la hrana spirituală oferită de poeţii antici şi moderni, el însuşi scriitor, diletant pasionat, om de lume, cozeur minunat, înzestrat cu un rar sentiment al armoniei. După revoluţia din 1830, Eugène Delacroix a făcut *Libertatea călăuzind poporul pe baricade*, ca o replică la celebrii iambi ai lui Auguste Barbier. Apoi au urmat *Uciderea episcopului din Liége, Tigrii, Boissy d'Anglas, Bătălia de la Nancy, Femei din Alger*, o întreagă operă minunat de variată, plină de poezie, de patimă, de culoare, despre care n-ar avea rost să vorbim mai amănunţit în aceste rînduri rapide. Înţeles mai bine şi primit mai bine, Eugène Delacroix şi-a putut desfăşura talentul amplu şi robust pe suprafeţe mai vaste. A primit co-

manda să picteze sala Tronului şi biblioteca de la Camera pairilor, plafonul galeriei lui Apollo, una din sălile Primăriei şi, în sfîrşit, capela sfinţilor îngeri a bisericii Saint-Sulpice. Nimeni altul n-a înţeles mai bine pictura murală şi decorativă; a dovedit în compoziţie calităţi de prim ordin şi s-a priceput să înveşmînteze edificiile încredinţate penelului său în magnifice straie, avînd un ton mat ca fresca, unduios ca o tapiserie. Aceste lucrări uriaşe nu l-au împiedicat să trimită neîncetat la Salon numeroase capodopere: *Sfîntul Sebastian, Bătălia de la Taillebourg, Medeea, Convulsionarii din Tanger, Nuntă evreiască în Maroc, Barca lui Don Juan, Justiţia lui Traian, Intrarea cruciaţilor în Constantinopol, Răpirea Rebeccăi, Drumul Golgotei* şi nenumărate alte pînze dintre care pînă şi cea mai neînsemnată poartă suverana pecete a maestrului.

Expoziţia universală din 1855 a fost pentru Delacroix un adevărat triumf. Opera sa adunată laolaltă s-a ivit în adevărata ei splendoare. Pînă şi detractorii cei mai înverşunaţi ai gloriei sale nu au putut rezista în faţa acestui ansamblu armonios, strălucitor şi superb, avînd compoziţii atît de diferite, atît de înflăcărate şi pline de geniu. Artistul a primit marea medalie şi a fost numit comandor al Legiunii de onoare. Şi totuşi acest mare maestru, a cărui culoare nu păleşte alături de pînzele lui Tiţian, Paolo Veronese, Rubens şi Rembrandt, nu a fost primit la Institut decît în 1858.

Eugène Delacroix a avut meritul să treacă prin aceleaşi frămîntări ca şi epoca sa, căreia i-a reprezentat idealul zbuciumat cu o poezie, o forţă şi o intensitate neobişnuite. S-a inspirat din Shakespeare, din Goethe, din lord Byron, din Walter Scott, dar liber, ca un maestru ce află într-o operă o altă operă, şi care rămîne egalul celui interpretat. Eckermann a consemnat cuvintele admirative ale Jupiterului de la Weimar pe cînd frunzărea cu mîna-i de octogenar ilustraţiile la *Faust*. Niciînd poetul german nu s-a înţeles mai bine pe sine ca în litografiile tînărului maestru francez.

Moartea sa neașteptată a lăsat neterminate patru mari panouri decorative reprezentînd *Nimfe scăldîndu-se* și destinate domnului Harthmann, și o *Tabără turcească atacată noaptea de greci.* Cine le va isprăvi?

La Veneția, am văzut ultimul tablou de Tițian, o *Punere în mormînt* purtînd această inscripție: *Quod Tizianius inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit*[1]. Oare despre Delacroix nu se poate spune la fel?

O replică a *Medeii,* de dimensiuni mai mici decît cele ale originalului și făcută pentru domnul Emile Pereire, este ultima operă peste care maestrul și-a așternut glorioasa-i semnătură.

(*Le Moniteur,* 14 august 1863)

[1] Palma a desăvîrșit cu toată atenția ceea ce a rămas început de Tițian, în latină în original.

MILLET
(1814–1875)

Şcoala franceză oferă o varietate admirabilă; genurile cele mai diferite sînt cultivate în rîndurile sale cu un succes la fel de mare. Grupuri mici, strînse în jurul cîte unui şef, sau mai curînd al unei idei comune, pornesc, fiecare în cîte o direcţie, să exploreze domeniul necuprins al artei, care se alcătuieşte din natură şi ideal; cei delicaţi, întinşi pe paturi antice în *impluvium*[1]-ul lor pompeian, pictează ca pe nişte umbre uşoare amintirile aproape şterse ale Marii Grecii, în vreme ce rusticii, cu raniţa în spate, încălţaţi cu bocanci şi cu toiagul în mînă, părăsesc oraşul, pătrund în colibe, urmează boii la arat, asistă la muncile cîmpului, preferînd în locul albeţii marmoreene a Venerei pe ţăranca ce coseşte, viguroasă şi arsă de soare.

Foarte diferit de manieriştii urîtului care, sub pretextul realismului, substituie ceea ce e hidos adevărului, domnul Milett caută şi ajunge la stil prin reprezentarea tipurilor umane şi a scenelor din viaţa la ţară. *Semănătorul* său, expus acum cîţiva ani, se bucura de o măreţie şi o nobleţe rare, cu toate că nimic nu-i ştirbea rusticitatea; dar gestul prin care bietul ţăran azvîrlea în brazdă grîul sacru era într-atît de frumos, încît Triptolem călăuzit de Ceres, de pe vreun basorelief gre-

[1] Adică *atrium*, încăperea din casele romane în care se aduna familia (sala comună).

cesc, n-ar fi avut mai multă maiestate. Drept orice vestimentaţie nu avea decît o pălărie veche de fetru, bătînd în roşu de spălăcită ce era, nişte zdrenţe pămîntii, şi o cămaşă de pînză aspră. Coloritul era sobru, auster pînă la tristeţe; execuţia solidă, densă, greoaie aproape, fără nici o pretenţie de înfrumuseţare. Şi totuşi tabloul acesta îţi stîrnea aceeaşi impresie ca şi începutul de la *Balta Diavolului* de George Sand, o melancolie solemnă şi adîncă.

Ţăran altoind e o compoziţie extrem de simplă, care nu atrage privirile dar le reţine îndelung atunci cînd s-au fixat asupră-i. În mijlocul unei livezi, ocupată în partea din spate de-o casă acoperită cu paie, un om îmbrăcat cu o vestă de lînă şi pantaloni de postav înfige altoiul în tăietura unui trunchi tînăr de copac, la jumătatea înălţimii, cu întreaga grijă cerută de această operaţie. Alături de el, e pe jos un coş, cu toate cele de trebuinţă pentru lucru; nevasta, purtînd în braţe un prunc, îl priveşte cu o înfăţişare gravă, inteligentă. Femeia nu-i drăguţă, desigur; frumuseţea ţăranclor se trece repede în truda vieţii la ţară, dar chipul ei are o expresie îngîndurată ce impresionează, în gesturi i se citeşte o măreţie liniştită iar colţul ridicat al şorţului alcătuieşte un fel de draperie a cărei cută suplă şi bine potrivită ar putea fi cioplită în marmură. Bărbatul, într-atît e pătruns de importanţa actului pe care-l face, încît pare a săvîrşi ritualul unei ceremonii divine şi a fi el însuşi umilul slujitor al unei divinităţi cîmpeneşti; profilul său serios, cu linii puternice, curate, nu e lipsit de-o anume graţie tristă, deşi îşi păstrează pecetea obîrşiei ţărăneşti: o culoare mocnită şi parcă voit înăbuşită îmbracă scena aceasta, în care nu te poticneşti de nici un amănunt, în tente ample, învăluind personajele ca într-o pînză deasă, ţărănească. Ce straniu lucru e arta! Cele două feţe mohorîte pe fondul acesta cenuşiu, săvîrşind un lucru obişnuit, ţi se întipăresc în minte făcîndu-te să visezi — pe cînd ideile cele mai ingenioase, cu dibăcie zugrăvite, te lasă rece ca gheaţa.

 Şi asta pentru că domnul Millet înţelege poezia

lăuntrică a rusticităţii; iubeşte ţăranii pe care-i reprezintă, iar prin chipurile lor resemnate îşi exprimă simpatia ce-o simte pentru ei; semănatul, cositul, altoirea nu sînt oare acţiuni sfinte, avîndu-şi frumuseţea în însăşi măreţia lor? De ce ţăranii să nu aibă şi ei stil, precum eroii? Fără îndoială că domnul Millet şi-a spus toate acestea şi a purces la zămislirea unor georgice zugrăvite în care, într-o formă compactă şi un colorit sumbru, palpită o melancolică amintire virgiliană...

GAVARNI
(1801–1866)

Lumea antică ne domină încă într-atît din adîncul veacurilor, încît abia mai avem sentimentul civilizaţiei din jurul nostru; în ciuda eforturilor depuse de Paris şi de Londra, Atena şi Roma rămîn în continuare capitalele gîndirii. În fiecare an, părăsesc colegiile mii de tineri greci şi romani care nu ştiu nimic despre fenomenele moderne; mai mult decît oricine altcineva, noi înşine admirăm această forţă persistentă a ideii, puterea eternă a frumosului; dar oare nu e ciudat ca arta să reflecte într-atît de puţin vremurile contemporane? Studiile clasice inspiră un dispreţ adînc fără de moravurile, obiceiurile şi vestimentaţia actuală, şi care sînt atît de puţin exprimate de monumente, statui, basoreliefuri, medalii, tablouri, mobile şi bronzuri, încît unor Dézobry[1] ai viitorului le-ar veni foarte greu să le reconstituie într-un *Paris din timpul lui Napoleon al III-lea.*

Ce idee, de pildă, şi-ar putea face oamenii din anul trei mii despre femeile noastre la modă, despre frumuseţile noastre celebre, despre cele pe care le-am iubit şi pentru care am făcut mai mult sau mai puţin nebunii, chiar dacă cele mai multe dintre operele maeştrilor noştri nu vor fi dispărut?

---

[1] *Charles Louis Dézobry* (1798—1871), erudit francez, preocupat îndeosebi de aspectele civilizaţiei greco-romane.

Ingres e un atenian, elev al lui Apelles şi Fidias, al cărui suflet e limpede că s-a înşelat în privinţa secolului, făcîndu-şi apariţia cu două mii patru sute de ani mai tîrziu; tablourile sale ar putea fi aşezate în pinacoteca propileelor; stilul său îi preface portretele în portrete antice, le şterge orice dată, pentru a le reda eternităţii. Delacroix nu iese deloc din istorie, din Orient sau din Shakespeare; abia am putea da în cuprinzătoarea sa operă peste o figură din zilele noastre; fără a fi legat, precum Ingres, de antichitate, el urcă în timp pînă la veneţieni şi la flamanzi, neavînd modern decît neliniştea şi pasiunea. Şi-a compus un microcosmos printr-un soi de viziune lăuntrică, şi-ai zice că nici măcar o singură dată nu şi-a aruncat privirea în jur. Ceea ce am spus acum despre aceşti iluştri maeştri, care reprezintă la noi cele două feţe ale artei, se aplică şi celorlalţi cu aceeaşi rigoare. Încercările *realiste* din ultimul timp caută mai curînd urîtul ideal decît reproducerea exactă a naturii. Cele cîteva tipuri *adevărate* din tablourile de gen sînt aproape toate luate din pătura rustică, şi putem spune cu toată siguranţa că nici bărbaţii, nici femeile din lumea bună, şi-aproape nici unul din miile de actori ai societăţii veacului al nouăsprezecelea nu au lăsat urme în arta serioasă a timpului nostru.

Desigur, Venus din Milo este o marmură admirabilă, şlefuită cu dragoste de sărutările vecurilor, supremul frumosului, efortul cel mai izbutit al geniului uman voind să fixeze idealul; noi înşine adorăm torsul acesta sublim a cărui divinitate nimeni n-o poate nega. Dar oare pariziencele nu au şi ele farmecele lor? Sculptura, dacă ar voi, n-ar afla oare liniile pure ale corpurilor lor elegante sub caşmirul a cărui cută desenează o ceafă arcuită şi care cu marginile franjurilor sărută tocul unei botine minione? Veşmîntul Polymniei nu se îndoaie mai suplu decît aceste mari ţesături din India pe umerii şi pe şoldurile femeilor noastre elegante. Heinrich Heine, acest mare plastician, nu s-a înşelat şi urmărea formele unei parizience strînsă în şal ca pe o zeiţă greacă în hlamida ei de

Paros. Cît despre Balzac, e neîndoielnic că prefera întregului Olimp feminin, chiar şi în locul Venerei, „adorabil epuizată", cum spune Goethe, pe doamna Firmiani, doamna de Beauséant, doamna de Mortsauf, pe ducesa de Maufrigneuse, prinţesa de Cadignan, lady Dudley, şi poate chiar pe doamna Marneffe. Sînt oare nevrednice de o medalie chipurile acestea fermecătoare, de o paloare roză, încadrate în adîncul pălăriilor lor uşoare, ca nişte capete de îngeri zîmbind într-o floare ideală, cu părul ondulat ori netezit, pe care Praxitele nici nu l-ar clinti, de-ar trebui să-l copieze în marmură? Oare coafurile de azi nu oferă artistului inteligent toate resursele imaginabile, perle, flori, pene, rămurele, reţele, noduri, torsade, bandouri lucitoare, spirale alungite, cîrlionţi îndrăzneţi, bucle nebunatece, cocuri greoaie, răsucite ca nişte coarne de-ale lui Ammon sau numai neglijent prinse? Rochiile — în ciuda trecătoarei exagerări de volane şi de fuste cu accesorii — prin bogăţia brocarturilor, a moarurilor, a satenurilor, prin foşnetul şi apele schimbătoare ale taftalelor, prin transparenţa dantelelor, a gazurilor, a tulurilor, a tarlatanurilor, prin strălucirea, blîndeţea şi varietatea tonurilor par a îmbia penelul coloristului, prezentîndu-i o paletă de nuanţe seducătoare; dar coloristul nu se uită la aceste buchete de tonuri ce înfloresc în timpul plimbărilor, al seratelor, în lojele teatrelor. Ci preferă să-şi moaie pensula în aurul roşcat al lui Rembrandt, în argintul mat al lui Paolo Veronese sau în purpura înflăcărată a lui Rubens, în timp ce sculptorul dezbracă în piaţa publică vreo nimfă înfrigurată, ruşinată foarte şi îngrijorată de nuditatea ei.

Pentru a-i da deoparte pe greci şi pe romani, Leonardo da Vinci, Rafael, Andrea del Sarto, Tiţian ne-au lăsat eterne mărturii despre frumuseţile timpului lor, pe care, prin galerii, poeţii le privesc visînd şi cu inima mişcată de-o irezistibilă dorinţă retrospectivă. Nu se află femeie cît de cît vestită din veacul al şaisprezecelea, prinţesă, curtezană, amantă de mare duce ori de pictor, care să nu ne fi lăsat moştenire chipu-i divinizat de

artă. Epoca noastră nu va transmite nimic asemănător vremilor viitoare; femeia pare a-i fi înfricoşat pe artişti, teama de-a cădea pradă falsului ideal clasic i-a împins către energia, caracterele, efectele violente, aşa încît prea puţini s-au ocupat de frumuseţea modernă; pentru a da de cîteva urme, cei ce vor veni vor fi nevoiţi să consulte portretele făcute de anumiţi pictori *fashionables*[1], care au ţintit mai curînd să dea satisfacţie gustului oamenilor de lume decît să răspundă exigenţelor riguroase ale artei, precum Winterhalter, Dubuffe tatăl şi fiul, Pérignon şi alţi cîţiva. Vidal ar fi putut, ni se pare, dacă nu s-ar fi lăsat sedus de graţioase şi cochete fantezii, să redea acea expresie de frumuseţe delicată şi de eleganţă proaspătă pe care ne face s-o încercăm o femeie de lume în clipa cînd se duce la bal şi-şi pune mănuşile în faţa oglinzii.

Preambulul acesta, care poate părea cam lung, a fost necesar pentru a face bine înţeleasă întreaga originalitate a lui Gavarni, ca şi valoarea acestei opere împrăştiată în cărţi, în albume, în serii şi în planşe detaşate; nu are nici predecesori, nici rivali în epoca noastră; lui îi aparţine în întregime gloria deloc neînsemnată de-a fi cu onestitate exclusiv şi absolut modern; ca şi Balzac, cu care seamănă prin atîtea lucruri, şi-a alcătuit şi el o „Comedie umană" a sa, mai puţin cuprinzătoare şi mai puţin universală, desigur, dar foarte completă în felul ei deşi oarecum prea exagerată, deoarece, acolo unde vîrful penei străpunge hîrtia, vîrful creionului litografic s-ar sfărîma de piatră. Lui Gavarni, mare desenator şi mare anatomist în felul său, nu-i pasă defel de formele sculpturale tradiţionale. El face oameni iar nu statui îmbrăcate; nimeni nu cunoaşte mai bine decît el biata cherestea a trupurilor noastre sluţite de civilizaţie; ştie cum arată slăbănogii, trupurile bolnave, cusururile fizice, ţăcăliile dandys-lor parizieni, obezităţile groteşti, zbîrciturile fleşcăite, creţurile din jurul ochilor, genunchii strîmbi, picioarele sfrijite

[1] La modă, în engleză în original.

ale protectorilor, ale bancherilor şi-ale bărbaţilor aşa-zişi serioşi, şi-i îmbracă pe toţi aceştia aşa cum ar face-o Chevreuil sau Renard; printr-o linie a creionului taie un palton în formă de sac, scoate supieurile unor pantaloni, azvîrle pe piept pulpanele unui frac, descheie ori încheie o jiletcă, netezeşte ori zbîrleşte plușul negru al unei pălării, înmănuşează ori încalţă cu cizme, încastrează lornionul, răsuceşte bastonul ori zornăie brelocurile, subţiază ori perie stofele, face ca ţinuta să fie îngrijită sau neglijentă şi desenează la coate, la răscroiala mînecii, la talia fiecărei îmbrăcăminţi cuta caracteristică ce trădează pretenţia, ticul, viciul şi povesteşte o întreagă viaţă.

Dacă vreţi să ştiţi cum arăta parizianul din 1830 şi pînă în zilele noastre, cu îmbrăcămintea, înfăţişarea, atitudinea şi fizionomia lui, fără nici o înşelăciune şi fără a fi caricaturizat, purtînd doar pecetea acelei trăsături fine care e însuşi spiritul artistului, răsfoiţi opera lui Gavarni. Curînd, va deveni la fel de instructiv ca şi stampele lui Gravelot, ale lui Eisen, Moreau şi ca şi guaşele lui Baudoin pentru secolul trecut. Dar fala cea mai mare a lui Gavarni nu e aceea de a-l fi înţeles pe parizianul disprețuit şi considerat un subiect imposibil pentru arta contemporană; ci aceea de a o fi înţeles pe pariziancă! Şi nu numai că a înţeles-o dar a şi iubit-o, ceea ce înseamnă calea adevărată şi bună ce duce la înţelegere. Vă închipuiţi lesne că nu prea i-a păsat de statuile Partenonului, nici de Venus din Milo, nici de Diana din Gabia şi că şi-a aflat un ideal îndestulător în mutrişoara nostimă a pariziencei, ale cărei urîţeli drăgălaşe nu sînt altceva decît graţie: chiar dacă nasul nu face o linie dreaptă împreună cu fruntea, chiar dacă obrajii sînt mai curînd rotunzi decît ovali, chiar dacă gura îşi arcuieşte colţurile, lăsînd să freamăte capătul unei şuviţe, chiar dacă gîtul e subţiratec, neoferind în cărnurile-i îmbelşugate cele trei cute ale colierului Afroditei, chiar dacă mijlocul, strîns în corset, scoate prea mult în evidenţă şoldurile; ce importanţă are! Nu o nimfă antică vrea artistul să deseneze ci pe femeia care

trece și pe care o urmăriți. Gavarni nu face litografii după mulaj, ci pe viu.

Cu mult înaintea lui Alexandre Dumas-fiul, Gavarni a schițat-o pe Dama cu camelii, povestind — prin desene și comentarii — cronica femeii de moravuri ușoare sau, dacă vă convine, de moravuri foarte ușoare; și cu cît spirit, cu cîtă vervă inspirată și cît de desăvîrșită e asemănarea! Domnișoara de Beauperthuis, domnul Coquardeau și Arthur au ajuns tipuri cunoscute de toată lumea, personaje vii ale eternei comedii. Loreta, datorită lui Roqueplan[1], care a botezat-o, și lui Gavarni care i-a fixat semnalmentele fugitive, va ajunge pînă în posteritatea cea mai depărtată: nu e nici hetaira greacă, nici curtezana romană, nici femeia impură din timpul regenței, nici întreținuta din vremea imperiului, nici grizeta de pe timpul restaurației, ci un produs anume al moravurilor noastre agitate, amanta fără mofturi a secolului nostru care nu are timp să fie îndrăgostită și care se plictisește îngrozitor stînd acasă. Pe cînd la ea, poți fuma, poți sta și în cap, îți poți sprijini tocurile cizmelor de grilajul căminului, poți să spui tot ce-ți trăznește prin cap, pînă și glume fără perdea și vorbe grosolane cu două înțelesuri; nu ești cu nimic mai stingherit decît dacă te-ai afla printre bărbați; pleci cînd îți convine, încîntător lucru! și-apoi, la urma urmei, sînt fete nostime! Au fost mai mult sau mai puțin figurante, actrițe, profesoare de pian; cunosc argoul sportului, al atelierelor de pictură, al culiselor; dansează minunat, se pricep să descifreze un vals, cîntă puțintel și-ți răsucesc niște țigări cu tot atîta îndemînare ca și contrabandiștii spanioli; unele merg chiar pînă acolo încît știu să scrie corect! Dar talentul lor cel mai de seamă e să facă tot felul de pasiențe și reușite. Cît despre talentele lor de seară, nici baiaderele pagodei din Benares nu coboară cu mai mare siguranță scara de marmură albă care duce la Gange, în ale cărui unde sacre își fac

[1] *Camille Roqueplan* (1802—1855), pictor și litograf francez.

ablutiunile; în ceea ce priveşte îmbrăcămintea, numai parizianul de rasă se pricepe s-o deosebească — după un anume lux excesiv sau după o uşoară neglijenţă — de aceea a femeilor din lumea bună; străinii totdeauna se înşală, pînă şi ruşii, deşi sînt atît de francezi. Uneori nu se îmbracă după moda de azi; ci după cea de mîine. Se pricep să poarte totul, şi moarul vechi, şi catifeaua, şi pălăria cu pene şi manteluţa împodobită cu dantele de Chantilly, şi botina ce cambrează piciorul, şi cămaşa bărbătească garnisită la mîneci cu dantele, şi costumul de călărie din postav — totul, cu excepţia şalului lung de caşmir; într-asta stă superioritatea femeii cinstite; nici o damă cu camelii, nici o loretă nu va rezista ispitei să întindă puţin şalul cu coatele, pentru a scoate în evidenţă talia şi a face să se vadă imperceptibil conturul generos al şoldurilor. Gavarni prinde toate aceste nuanţe şi le exprimă prin trăsături de creion rapide şi uşoare, totdeauna sigur de el. Pătrundem împreună cu el în budoarele capitonate, pline cu vase chinezeşti şi portelanuri vechi de Sevrès ale căror imagini se răsfrîng în oglinzi de Veneţia, unde sfeşnicele îşi întreţes rococoul podoabelor aurite şi-o vedem întinsă pe divan pe divinitatea locului, acoperită oarecum de un halat de casă pe care cordonul nu-l strînge, jucîndu-se cu papucul pe care-l ţine în vîrful piciorului gol şi suflînd cu buzele-i roze fumul unui *papelito*[1], în timp ce o prietenă îi face cine ştie ce confidenţă nostimă sau un gentleman, mai mult sau mai puţin *rider*[2], îşi muşcă măciulia bastonului, meditînd la vreo declaraţie amoroasă. Mobile, costume, accesorii, mode, totul este redat cu o exactitate desăvîrşită, cu o modernitate intimă pe care nimeni nu o posedă în asemenea măsură. Gestica e adevărată, justă, actuală mai cu seamă; întocmai aşa ne ridicăm, ne aşezăm, ne ţinem pălăria, ne punem mănuşile, ne salutăm, închidem sau deschidem uşa: sub paltoane, pele-

[1] Ţigară (argotic).

[2] Cavaler, în engleză în original.

rine, redingote, corpul există totdeauna, ceea ce nu e tocmai cazul sub draparea pseudoantică a pictorilor ce cultivă subiectele istorice; pentru că, am spus-o mai înainte, Gavarni e un mare anatomist. Femeia zilelor noastre, absentă din tablouri, trăiește în istoricele litografii ale artistului nostru, împreună cu manierismul ei cochet, cu grația ei spirituală, cu eleganța ei șifonată, cu frumusețea-i problematică, dar irezistibilă: toate botișoarele acelea sînt atît de încîntătoare! Și niște ochi atît de ademenitori! Și ce năsucuri à la Roxelane, ridicate în sus de un deget capricios! Ce gropițe drăgălașe, numai bune să se cuibărească dragostea în ele! Ce bărbii delicate, blînd arcuite deasupra unui nod de panglici! Ce obraji proaspeți, mîngîiați de-o buclă nebunatecă! Și cîte realități delicioase și cîte minciuni adorabile sub valul de dantele, de batist și de taftale! Desigur, sînt alte femei și mai frumoase, și mai nobile, și mai pure, căci nu aceasta e expresia supremă a frumuseții feminine din vremea noastră; asta nu înseamnă că artistul n-a reprezentat unul din aspectele frumuseții moderne. Carnavalul din Paris, căruia nu-i lipsește decît la Piazza, la Piazzetta și Canal Grande pentru a întrece străvechiul carnaval din Veneția, și-a găsit în Gavarni pictorul și istoricul. În timp ce zgomotul asurzitor al unei orchestre face să se învîrtă galopul acesta infernal, adevărată horă a sabatului plăcerii, un om stă cu spatele rezemat de-o coloană; privește, ascultă, observă, iar mîine, în piatră, își vor legăna șoldurile fetele deghizate în costume de hamali cu pantalonii lor de velur împodobiți cu volane de dantelă, cu cordonul lat de mătase tăindu-le mijlocul, cu bluza fină de batist avînd transparențe rozulii; dominourile vor șușoti sub barba de saten a măștii; își vor flutura mînecile toți acei Pierrot cu fețele livide, bătînd din aripi ca pinguinii; se vor alungi nasurile din carton lucitor ale bărbaților serioși; vor sclipi și vor zăngăni clopoțeii bufonilor; se vor înălța panașele pe căștile romane; se vor clătina șiragurile de pahare pline ochi ale sălbaticilor civilizați; prin tot

acest vîrtej orbitor, prin lumina pîcloasă a lampadarelor, prin zgomotul vocilor şi-al orchestrei, artistul a sesizat fiece tip, fiece ţinută, fiece fizionomie. Împrumută propriul său spirit tuturor măştilor, care, poate, sînt neroade; rezumă într-un cuvînt plin de înţeles trăncănelile din foaier; traduce într-o legendă nostimă răcnetele răguşite din sala de bal; apoi, Pierroţi, Pierrete, hamali, bărbaţi şi femei, dominouri şi *fashionables*, îi duce pe toţi la *Café anglais*, la *Maison d'or*, îmbătîndu-i cu verva sa, mai comică şi mai spumoasă decît şampania.

Cine nu-i cunoaşte ciclul numit *Copiii teribili*, dar mai cu seamă *Părinţii teribili*? Unii trădează totul, ceilalţi decepţionează pe toţi; *Ceea ce spui şi ceea ce gîndeşti*, *Măşti şi chipuri*, *Micuţii care muşcă*, *Cei întorşi de-aiurea*, ca şi toate seriile acestea cu trăsături atît de pătrunzătoare, cu o filozofie atît de profundă, încît nu mai oboseşti răsfoindu-le. Cuvintele ce însoţesc fiecare planşă sînt uneori o comedie, adesea un vodevil, totdeauna o maximă demnă de la Rochefoucauld. Cum s-au mai inspirat din rîndurile acestea incisive vodevilиştii şi autorii de reviste! Sînt puţine piesele de pe urma cărora Gavarni, dacă ar voi-o, n-ar avea de pretins drepturi de autor. Pentru că a desenat mai cu seamă boema plăcerii şi a schiţat moravurile interlope din această lume în care pînă şi cei mai severi au pătruns, să nu vă închipuiţi că Gavarni e lipsit de simţ moral; parcurgeţi albumul intitulat *Loretele îmbătrînite* şi veţi vedea cum creionul său litografic ştie să pedepsească viciul la fel de bine pe cît ar fi putut-o face penelul lui Hogarth; fustele acelea scămoşate, tartanurile cu cute fleşcăite, basmalele în carouri, încălţările giorsăite şi căscate care iau apă, feţele lor trase, obrajii supţi, gurile asprite, ochii învineţiţi de bistru compensează pe deplin rochiile cu treizeci şi două de volane, şalurile de caşmir ce se prelungeau pe jos ca o trenă, întreg luxul insolent din trecut. Le poţi ierta pe bietele fete de-a fi fost atît de drăgălaşe, de minunate şi de triumfătoare. Fie-le pudra uşoară!

Thomas Vireloque[1], cu toate că e puțin cam mizantrop, e și el o tovărășie plăcută; Diogene, Rabelais și Sancho Panza ar încuviința dînd din cap o mulțime din aforismele lui. Creația aceasta a lui Gavarni va rămîne.

În această schițare rapidă nu am avut timpul nici măcar să încercăm a descrie opera copleșitor de întinsă a maestrului; e o lipsă, dar n-am voit decît să fixăm, prin trăsăturile sale principale, fizionomia acestui artist atît de original, de viu, de modern, încît critica, prea ocupată cu talentele pretins serioase, nu l-a studiat cu atenția pe care cu siguranță că i-o datora.

Numele acesta pe care Gavarni l-a ilustrat nu era al său; se numea în realitate Sulpice-Paul Chevallier și luase de la una din primele sale publicații pseudonimul acesta grațios ce se potrivea atît de bine cu talentul său ușor, elegant și înaripat. Începuturile lui Gavarni au fost penibile și abia după ce-a trecut de treizeci de ani a izbutit să iasă din umbră și să-și dobîndească locul sub soare. L-am cunoscut pe vremea aceea. Era un tînăr frumos, cu capul împodobit de un păr blond, cu bucle crețe și dese, un om foarte îngrijit, foarte *fashionable* în toată ținuta sa, avînd ceva englezesc în felul cum folosea unele amănunte în materie de toaletă și posedînd în cel mai înalt grad sentimentul eleganțelor moderne. Nu lucra decît într-o haină de catifea neagră, pantaloni strînși pe picior, croiți fără cusur, cămașă fină din batist cu jabou, pantofi de lac cu tocuri roșii, așa cum poate fi văzut din spate în portretul pe care și l-a făcut el însuși pe coperta uneia din publicațiile ilustrate apărute la Hetzel. Avea mai curînd aerul unui dandy ocupîndu-se de artă decît al unui artist, în semnificația oarecum dezordonată ce se

[1] Personaj creat de Gavarni, eroul albumului *Părerile lui Thomas Vireloque.*

atribuie de obicei acestui cuvînt; şi totuşi ce om îndîrjit, ce lucrător fecund şi neobosit! S-ar putea clădi o casă uriaşă cu pietrele litografice desenate de el.

Se poate spune că Gavarni, deşi foarte cunoscut, foarte în vogă, celebru chiar, nu a fost apreciat la justa sa valoare, precum au fost Daumier, Raffet, Gustave Doré, chiar dacă reputaţia i-a fost atît de strălucită. În Franţa sînt iubite talentele sterile şi lumea se fereşte în chip ciudat de fecunditate. Cum să crezi meritorii operele acestea multiplicate care vin la tine acasă sub formă de ziar ori de comision, mai cu seamă dacă sînt vii, spirituale, inspirate pe viu din moravurile noastre, pline de foc, de antren şi spontane, originale ca gîndire şi execuţie, nedatorînd nimic antichităţii, exprimînd dragostea, aversiunile, gusturile, capriciile, ticurile, hainele cu care sîntem îmbrăcaţi, tipurile pline de graţie şi cochetărie ce ne sînt pe plac, cercurile în care ne petrecem viaţa? Toate astea nu par serioase; cutare dintre noi care admiră un Aiax, un Tezeu, un Filoctet goi puşcă, ar socoti bucuros drept nişte jucărioare parizienii lui Gavarni.

Nimeni altul nu s-a priceput mai bine ca el să pună o îmbrăcăminte neagră pe un corp modern, şi nu-i deloc lucru uşor: întrebaţi-i pe pictorii *high-life*-ului. Humann îl admira. Sub hainele acestea, artistul, din trei mişcări de daltă, ştie să pună o armătură umană cu articulaţii juste, cu mişcări uşoare, o fiinţă vie, într-un cuvînt, în stare să se întoarcă, să umble încolo şi-ncoace. Adesea Delacroix se uita cu ochi îngînduraţi la desenele acestea atît de frivole în aparenţă, şi totuşi făcute cu o pricepere atît de adîncă. Se minuna de firescul lor atît de desăvîrşit, de coeziunea părţilor, de atitudinile ce-şi ating cu-atîta fermitate ţinta, de mimica lor atît de simplă şi-atît de firească. Cu fiece an ce trecea, desenul lui Gavarni devenea mai suplu, mai liber, mai cuprinzător; nici dalta nici piatra litografică nu-i mai opuneau rezistenţă, încît artistul făcea cu ele tot ceea ce
 dorea. În natura aceasta de-o originalitate atît de

aparte, afară de artist, mai există şi un filozof, un scriitor care, în două rînduri aşternute în josul planşelor, a scris mai multe comedii, vodeviluri şi studii de moravuri decît toţi autorii acestor timpuri la un loc. Gavarni a constituit spiritul acestei epoci, şi aproape toate glumele din ultimii ani îi aparţin. Influenţa sa, fără a fi mărturisită, a fost deosebit de mare; a inventat un carnaval mai amuzant, mai fantast şi mai pitoresc decît străvechiul carnaval din Veneţia. Tipurile sale, pe care le-ai crede copiate, sînt create, iar realitatea a imitat mai tîrziu desenul. El a insuflat felul artistic de-a trăi tuturor mediilor boemei, al studenţilor, pictorilor sau loretelor; a ilustrat vicleniile femeilor, naivităţile teribile ale copiilor, diferenţa dintre spusă şi faptă, dar nu ca un predicator urîcios în felul lui Hogarth, ci ca un moralist indulgent care cunoaşte slăbiciunea naturii umane şi-i trece multe cu vederea. Totuşi, ne-am înşela mult dacă l-am socoti pe Gavarni numai graţios, spiritual, elegant. Loretele lui îmbătrînite, cu legendele de un comic macabru, ating punctul cel mai cumplit. Thomas Vireloque, zdreanţa asta scămoşată de toţi spinii, aruncă din ochiul lui chior asupra vieţii şi-a umanităţii o privire la fel de clarvăzătoare, de profundă, de cinică, ca şi Swift, Rabelais sau Voltaire. După cele observate la Mizerabilii din Saint-Gilles, în timpul şederii la Londra, Gavarni a adus cu sine siluete înspăimîntătoare, nişte fantome sinistre, mai hidoase şi mai lamentabile decît viziunile de coşmar.

Felul lui de-a crea era straniu: începea prin a glumi pe piatră, fără subiect, fără desen prealabil; puţin cîte puţin figurile se detaşau, căpătau viaţă, fizionomie; se duceau încolo şi-ncoace, făceau ceva anume. Gavarni le asculta, încerca să ghicească ce spun ele, ca atunci cînd vezi mergînd pe bulevard doi necunoscuţi care gesticulează. Apoi, după ce auzise cuvîntul caracteristic, scria legenda, sau mai curînd o dicta, deoarece o altă mînă fasona litera.

De cîţiva ani, deşi desenele sale erau la fel de căutate, Gavarni părăsise oarecum această înde-

letnicire. Mintea sa, îndrăgostită dintotdeauna de ştiinţele exacte, era preocupată de matematicile superioare, urmărind probleme pasionate, cărora le găsea soluţii noi şi neaşteptate. Se complăcea în această lume a cifrelor, în care numărul sporeşte la infinit şi produce combinaţiile cele mai uimitoare. Nu era una din acele naturi himerice care caută cvadratura cercului sau mişcarea perpetuă, ci un adevărat savant pe care Institutul îl preţuia aşa cum se cuvine.

S-a stins în vila sa de la Auteuil, al cărei vecin am fost cu douăzeci de ani în urmă, şi a cărei grădină, ciuntită mai tîrziu de construirea căii ferate de centură, nu conţinea decît copaci cu frunza necăzătoare, cedri, pini, zade, tuie, merişor, ilecşi, stejari-verzi, iederă, jepi, iar verdele lor întunecat o făceau să semene cu o grădină de cimitir. Pe cît se pare, colecţia aceasta de arbori verzi era unică, iar artistul horticultor o preţuia nespus.

(*Le Moniteur*, 26 noiembrie 1866)

GAVARNI

I

Are loc în aceste vremuri o mare risipă de talent; unele spirite îmbufnate caută nod în papură în legătură cu arta scriitorilor şi artiştilor, greşind, după părerea noastră, deoarece nimeni nu-şi poate manifesta geniul sau spiritul în afara condiţiilor epocii sale.

Niciciînd omului şi materiei nu i s-a pretins atîta. Creierul omenesc e la fel de înfierbîntat ca o locomotivă; mîna trebuie să alerge pe hîrtie ca vagonul pe şină. Visul secolului este rapiditatea. Pentru a dobîndi un nume acum, trebuie să lucrezi repede, fără oprire şi fără cusur, deoarece publicul devine din ce în ce mai exigent şi mai dificil.

Cîte lucruri încîntătoare, cîte glume sprintene, cîte pagini scăpărătoare se distribuie în fiece dimineaţă prin Paris, fără ca nimeni să le bage în seamă, şi care altădată ar fi fost de ajuns pentru a-ţi clădi o reputaţie! Cîte lucrări pline de ardoare, de spirit, de poezie, de patimă sînt dăruite cu o generozitate nepăsătoare mulţimii ocupate şi distrate de către improvizatorii veşnic gata, şi pe care literaţii pretinşi serioşi îi vestejesc cu numele de foiletonişti, lucrări care mai tîrziu vor fi adunate laolaltă şi admirate deopotrivă cu capodoperele antichităţii! Dar asta este legea progre-

siei: tradiției orale îi succede scrisul; scrisului, tiparul; cartea, nesatisfăcătoare de acum înainte propagării ideilor, e înlocuită cu ziarul; să scoți un volum acum e ceva la fel de înapoiat cum ar fi fost, după descoperirea tiparului, să apelezi la scrisul de mînă pentru a multiplica o carte. Gravura, la rîndu-i, a venit să popularizeze tablourile maeștrilor; litografia a simplificat și mai mult lucrurile; artistul a putut grava cu creionul în piatră și spune tuturor fără interpret cele ce avea de spus. Gravura în lemn a făcut desene asemănătoare celor realizate prin mijlocirea tiparului; imagine și text se obține dintr-odată. Toate acestea trebuiau să aibă drept rezultat un pictor foiletonist: pictorul acesta este Gavarni.

Întreagă strădania minții — fie text scris, fie desen, răspîndită de Gavarni ici și colo prin ziare, cărți, publicații ilustrate, reviste — e de-a dreptul prodigioasă. Opera sa completă, dacă vreun colecționar neobosit ar izbuti s-o adune, ar alcătui încă de pe-acum mai bine de treizeci de volume in folio. Din nefericire, vîntul publicității, suflînd deasupră-le, a răspîndit în cele patru zări aceste micuțe capodopere, executate fără pretenție, ca toate capodoperele. Cine n-ar fi încîntat să aibă în mapele sale *Loretele, Viață de holtei, Studenții, Carnavalul, Hamalii, Actrițele, Vicleniile femeilor, Copiii teribili, Parisul dimineața, Parisul seara* etc., adică viața pariziană înțeleasă în profunzime de către un filozof și redată de un artist?

Ne plîngem că veacul al XIX-lea nu are un autor comic. Dar ce altceva este Gavarni! Oare nu el a sesizat — ceea ce e cel mai rar dintre talente — partea picantă, burlescă, deosebită a moravurilor din vremea sa? Să descoperi tipuri sub chipurile de care te ciocnești zi de zi, să descîlcești partea caracteristică a fizionomiilor, pe care obișnuința de-a le vedea le face vulgare, cere un spirit delicat, prompt; numai un talent original poate duce lucrurile la bun sfîrșit. În general, poeții și artiștii sînt prezbiți, ceea ce înseamnă că nu zăresc cu limpezime decît obiectele aflate la
253 mare distanță; nu văd limpede decît în trecut.

Cutare scriitor, la curent în mare amănunțime cu chestiunile intime ale lui Pericle, nu știe numele celor mai de seamă suverani domnitori; cutare artist, care știe cu exactitate cîte boabe număra colierul Frinei, n-a știut niciodată cum se piaptănă o pariziancă. Nu-i disprețuim pentru asta; dar, printr-un dar rar și prețios, Gavarni vede ceea ce e lîngă el, ceea ce întîlnim în viața obișnuită, la teatru, în plimbări, peste tot.

Gavarni, spun pedanții, nu-i decît un caricaturist, un mîzgălitor de crochiuri mai mult sau mai puțin frivole, pe care le poți răsfoi ca să te amuzi, dar care n-au nimic comun cu arta. Pedanții se înșală, Gavarni e un artist de cea mai mare clasă și de cel mai bun gust. Antichitatea și tradiția nu au a revendica nimic din talentul său; e pe de-a-ntregul, e exclusiv modern. Nici Atena, nici Roma nu există pentru el: o greșeală după părerea unora, o calitate după părerea noastră. Cîte secole au trecut, o, Venus, de cînd ți se tot copiază profilul, și ție nasul o, Jupiter Olimpianule! Și totuși și noi avem profiluri și nasuri care-și așteaptă rîndul. Oare nu îndeajuns de multă vreme s-au potrivit falduri de veșminte, nepurtate poate de nimeni, pentru ca, în cele din urmă să se ajungă la haina purtată de toată lumea? De ce să ne înverșunăm a face portretul unor femei moarte de două mii de ani, cînd atîtea chipuri grațioase și fermecătoare se încununează în aureole de satin și mătase, cînd atîtea talii delicate unduiesc sub manteluța de dantelă și sub șalul de cașmir? Doar n-o să ne luăm drept logodnice și iubite statui dezgropate cu prilejul săpăturilor; cele pe care le iubim, cele care ne tulbură viața, care ne chinuie și ne dăruiesc plăcerile pot foarte bine, mi se pare, să furnizeze materia unui desen. Parisul, cu toate că de-o mie de ani încoace nu e căzut în ruine, are totuși farmecul lui, și ceea ce socoate a fi elegant merită cu prisosință să aibă un pictor.

Religia, obiceiurile, moravurile, costumele au modificat cu necesitate tipurile umane, începînd din antichitate și pînă-n zilele noastre. Nu avem nici aceleași cranii, nici aceleași piepturi, nici ace-

leaşi braţe, nici aceleaşi picioare ca grecii, care urmau preceptele unei igiene deosebite de-a noastră, dînd frumuseţii fizice a omului îngrijiri practicate de noi asupra cailor. E supărător, dar aşa e. Trebuie deci să ne hotărîm; şi deoarece umanitatea pare a fi abandonat fără putinţă de întoarcere hlamida şi coturnul, n-avem încotro şi trebuie să ne resemnăm cu paltonul şi cizma; numai herculii de bîlci mai au pectoralii lui Ahile ori ai lui Meleagru.

Să fim aşadar reprezentaţi cu umerii înguşti, cu mijlocul gîtuit, cu picioarele lungi şi capetele mari, de vreme ce aşa arătăm. Poate că sînt şi astea canoanele unei alte frumuseţi: totul e chestiune de convenţie. Gavarni, trimiţînd la plimbare poncifele academice, l-a desenat curajos pe parizian aşa cum e; în pantalonii purtaţi de noi a pus picioarele noastre iar nu cele ale lui Germanicus. Torsul acesta firav, atît de bine conturat în cîteva trăsături de creion, sub jiletca la modă, l-aţi văzut la şcoala de natatie învineţit de răceala apei; e al dumitale ori al prietenului dumitale. Nu veţi găsi la artistul nostru nici poză de model, nici atitudine de statuie, nici reminiscenţă de tablou, nici amintire din şcoală. Căci nu iese din timpul său, nici din ţara sa. Întocmai aşa se salută parizienii, intră în vorbă, îşi dau mîna, îşi aprind ţigara, ţin binoclul şi fac declaraţii de dragoste.

Poate că atenienii procedau altcumva: Gavarni n-a făcut cercetări ca să afle; ori dacă a ştiut, s-a priceput să uite. Ceea ce nu vă îndreptăţeşte să credeţi că artistul e incorect sau dizgraţios; nu: toţi omuleţii lui sînt în perfectă stare: braţele le stau în mîneci aşa cum trebuie; capetele li se îmbucă bine între umeri; sînt desăvîrşiţi din punct de vedere anatomic; extremităţile le sînt indicate cu fineţe şi adevăr iar înfăţişarea lor, deşi modernă, are acea hotărîre şi francheţe ce-i caracterizează pe maeştri, deoarece Gavarni e un maestru, dacă adevărat este că spiritul compoziţiei, sinceritatea desenului, verva procedeului te îndreptăţesc să cîş-
255 tigi acest titlu.

Nici un desenator nu e mai original, n-o să-i găsiți nici un antecesor. S-a născut precum o ciupercă, între crăpăturile caldarîmului din Paris. Numai Goya ar putea oferi o oarecare analogie, și nici măcar el, deoarece la pictorul spaniol fantasticul domină într-o atît de mare măsură, încît comparația șchioapătă cumva: în *Caprichos*, negrul și albul joacă un foarte mare rol; vrăjitoarele și monștrii sabatului prea adesea se amestecă printre *hidalgos* și *manolas*. Barahona năpădește în Prado și ești mirat să vezi cum o gheară iese dintre dantelele unei manșete și cum o copită despicată tremură sub o pulpană.

Gavarni e fantast iar nu fantastic, ceea ce e cu totul altceva; deși creionul lui zburdă cu o ușurință nespusă, se constrînge a rămîne în tiparele realității; toate detaliile indicate, pînă și prin trăsătura cea mai fugară, sînt juste și adevărate; divanele, fotoliile, pălăriile noastre au cu-adevărat forma aceasta; pe șemineul unei lorete, Gavarni nu va pune niciodată pendula unui burghez, și așa mai departe.

Cunoaște desăvîrșit de bine moda: el o face; iar personajele sale au totdeauna toaleta potrivită. Atenția i se îndreaptă nu numai asupra rochiei, ci a felului cum cade, lucru totdeauna neglijat de către simplii desenatori de costume, care nu lucrează decît pentru croitorese. Goya, singurul care ne dă o idee despre Spania de pe timpul regilor absoluți, a Spaniei din vremea inchiziției, cu călugări, *toreros*, *aficionados*, contrabandiști, *manolas* și ducese, e mai neglijent, mai confuz; amplele lui semitente, în maniera lui Rembrandt, înecă numeroase amănunte caracteristice, pe care am voi să le vedem.

Și totuși, Goya și Gavarni au procedat amîndoi într-același fel pentru timpul și țara lor. Au fixat moravurile stranii, tipurile bine definite care curînd vor dispărea sub bidineaua constituțională: peste douăzeci și cinci de ani, mulțumită lui Gavarni vom afla de existența pe strada Helder a loretelor, a hamalilor, a studenților; toată această veselă lume a boemei va fi dispărut sub năvala

moravurilor anglo-americane ce tind să ne coplesească; poate că o presimțire de care nici nu și-a dat seama l-a făcut să schițeze fizionomiile acestea vioaie și însuflețite care nu se vor mai întîlni, și care, curînd, în opera sa, vor căpăta o tot atît de înaltă valoare istorică precum hieroglifele. Această năvalnică și nebunatecă generație va fi avut istoricul ei, mai prevăzător decît artiștii Egiptului.

Pentru ca înțelesul desenelor sale să nu se piardă, Gavarni a avut grijă să traseze în semne fonetice cîteva cuvinte în josul schițelor. El însuși a alcătuit legenda medalioanelor; fiecare din inscripțiile sale e un vodevil, o comedie, un roman de moravuri în cea mai bună accepție a cuvîntului. Prin ele artistul ni se dezvăluie ca un nebănuit de bun cunoscător al sufletului omenesc; Molière n-ar fi găsit ceva mai bun de spus; Balzac n-ar spune mai bine; moralistul rămîne visător o zi întreagă dinaintea uneia din aceste legende de o înspăimîntătoare profunzime; cel mai adesea nu știi dacă fraza ilustrează desenul sau desenul ilustrează fraza. Sînt însă inseparabile; acest straniu fenomen al pictorului căruia gestul, fizionomia, accentul personajelor nu-i sînt de ajuns, și care scrie cuvîntul alături de buze, se ivește în vremuri de mare naivitate sau extrem de complicate. Într-un caz, e vorba de neputința artistului; în celălalt caz, e vorba de neputința artei. Moravurile acestea aparte, de tranziție, de necrezut pentru cei din provincie, de neînțeles chiar și de la un cartier la altul, au nevoie de acest fel de comentariu. De pildă, uitați-vă la litografia asta înainte de a fi comentată: nu veți vedea decît o bătrînă care curăță încălțări într-o anticameră; veți admira sărăcia veșmintelor bătrînei, fața brăzdată de zbîrcituri, cutele șleampăte ale zdrențelor, naivitatea mișcărilor și acel soi de grijă respectuoasă cu care-și îndeplinește treaba. Și-acum uitați-vă după comentariu: „De cînd sînt în slujba fetei mele, am curățat o groază de perechi de cizme; dar nici c-am văzut altele mai mititele!" Oare nu-i vorba de-o comedie în două rînduri? Adevărată comedie pariziană, de o veselie oribilă și de un cinism

ce nu are conştiinţă de sine. Am ales aceste cuvinte dintre multe altele, unele mai incisive, mai picante şi mai caraghioase decît altele. Să nu vă imaginaţi din pricina asta că Gavarni e un moralist în felul lui Hogarth şi că vă povesteşte într-o suită progresivă de stampe necazurile ce se trag de pe urma celor şapte păcate capitale; el nu predică, ci povesteşte; nici urmă de indignare, de emfază declamativă în cazul lui; pentru că ia lumea aşa cum e şi nu crede că izbăvirea lumii e compromisă din pricina unui hamal care-l scoate din sărite pe un guard municipal ori că o loretă dă gata o mulţime de fanţi în timpul carnavalului. Gavarni ştie că zilele pocăinţei vor veni, că fanţii vor face burtă iar loretele se vor înfofoli în tartane. N-are de ce se jelui ca Ieremia.

Dealtminteri, Gavarni nu se sperie din te miri ce. Cunoaşte toate tainele celor ce trăiesc de pe o zi pe alta, toate rubricile cămătarilor, ale ajutorilor de portărei şi-ale negustorilor; l-ar mai putea învăţa şi pe Molière la capitolul ăsta! Viaţa aventuroasă a tineretului — cînd elegantă, cînd dezmăţată, veşnic în criză de bani, dar fără grija zilei de mîine, cheltuindu-şi zilele, nopţile, mintea şi inima fără precupeţire, cu acea generozitate nebunatecă şi risipitoare a celui ce-abia a dat de comoară — şi-a aflat poetul în Gavarni. Cine altul mai bine decît el ştie cum o mînă drăgălaşă şi elegant înmănuşată întredeschide uşa odăiţei unui student şi că rozeta unui corset se dezleagă, făcînd un nod mai apoi? Vă va spune, dacă doriţi, ce greşeli de gramatică se află în scrisoarea asta parfumată; căci vorbeşte ca nimeni altul argoul de pe strada Notre-Dame-de-Lorette şi din piaţa Bréda.

Ceea ce face din Gavarni un om aparte este faptul că improvizaţia nu dăunează întru nimic în cazul lui veritabilelor exigenţe ale artei. În ciuda aparenţei frivole, e mai serios la drept vorbind decît mulţi dintre pictorii de istorie; nu se repetă niciodată şi, în noianul nenumăratelor sale desene, poate că n-o să găsiţi nici două chipuri asemănătoare. Un studiu permanent al naturii îi îngăduie să-şi varieze neîncetat tipurile.

Cît de bine a înţeles-o pe pariziancă! Şi cît de adevărate sînt felul în care ea îşi ţine capul, felul în care-şi ţine mîinile şi-şi unduieşte şoldurile, mersul, gesturile, privirea. Botişoarele astea atît de drăgălaşe şi de delicate, atît de isteţe, de glumeţe, de-o neregularitate atît de picantă, de-o expresivitate atît de graţioasă; ochii ăştia, care nu sînt arzători ca ai spaniolei, nici visători ca ai nemţoaicei, dar care spun tot ceea ce vor; zîmbetul ăsta pe jumătate batjocoritor în care Victor Hugo a găsit strîmbătura atît de nostimă a Esmeraldei; bărbiile astea de ivoriu; cefele astea blonde pe care cîrlionţii se răsucesc irezistibili; tenurile de camelie al celor ce şi-au petrecut noaptea la bal; prospeţimea asta obosită şi delicată, cine altul le-a exprimat dacă nu Gavarni?

Ei bine, schiţele acestea încîntătoare, aceste delicioase crochiuri erau risipite în toate colţurile lumii. Artistul nepăsător, cu gîndul mereu la desenul pe care urmează a-l face şi niciodată la cel făcut, nu-şi dăduse osteneala să-şi adune opera. Osteneala aceasta şi-a dat-o un librar, Hetzel pe numele său, om de duh, editorul *Diavolului la Paris*[1]. S-a făcut o alegere din cele cincisprezece ori douăzeci de serii ce conţin opera artistului; alegere judicioasă, neîndoielnic, şi din care nimic esenţial nu va fi lipsind, deoarece a fost făcută pe de-o parte de cîţiva prieteni ai lui Gavarni şi de Gavarni însuşi. Greul a fost, cum vă şi închipuiţi, nu ce să se-aleagă, ci ce să se lase deoparte. Vom avea astfel într-un singur volum, minunat gravat în lemn, tot ceea ce Garvani a creat mai spiritual, mai delicat, mai intim parizian şi, ceea ce va asigura succesul acestei publicaţii, e absenţa oricărui text! Ce album amuzant şi ce culegere preţioasă! Ce ocazie excelentă să te sustragi unei convorbiri neroade dintr-un salon ori să-ţi treci timpul aşteptînd o femeie prea meticuloasă în aranjarea ultimei şuviţe de păr!

---

[1] Lucrare de Hetzel, apărută în 1842, v. nota de la p. 261.

Numai văzîndu-le adunate laolaltă toate aceste micuţe capodopere, le vom înţelege valoarea, într-un cuvînt, vom simţi că ceea ce ţinem în mînă e cu-adevărat o carte, o carte plină de idei şi de fapte, şi nu doar o vană culegere de desene.

Adăugaţi la toate acestea că prezenta ediţie este revăzută, corectată, desenată în întregime din nou, sporită în unele părţi, modificată şi micşorată în altele de către însuşi autorul, că, în sfîrşit, e gravată de cei mai buni artişti ai noştri şi îmbunătăţită prin tot ceea ce ţine de superioritatea reproducerii prin gravură asupra reproducerii veşnic nesigure şi neîndestulătoare a litografiei.

*

Adăugaţi mai cu seamă faptul că ediţia aceasta, conţinînd întreaga operă a lui Gavarni publicată în patru volume de editorul Hetzel, este prima care cuprinde pe deasupra şi minunata serie a celor *două sute de desene* cu care Gavarni a împodobit paginile *Diavolului la Paris.*

Seria aceasta, capodopera lui Gavarni şi capodopera gravorilor în lemn, interpreţii săi, n-a fost niciodată desprinsă din cartea curioasă în al cărei cuprins a apărut mai întîi; ceea ce face să dubleze de-a binelea, sau aproape, valoarea morală şi materială a acestei preţioase colecţii, publicată pînă astăzi sub titlul: *Opere alese de Gavarni.*

(*La Presse*, 2 iunie 1845. Revăzut şi completat în 1857 şi în 1864).

II

Copiii teribili

Poeţii şi pictorii, aceşti mincinoşi fără de voie, i-au flatat uimitor de mult pe copii; i-au reprezentat ca pe nişte micuţi heruvimi care şi-au lăsat aripile în ceruri, ca pe nişte suflete neîntinate şi

fără de prihană, pe care viaţa nu i-a acrit încă. Victor Hugo, între alţii, a scris despre ei nenumărate versuri adorabile, unde s-a întrecut în folosirea metaforelor graţioase: sînt rînd pe rînd flori abia deschise în a căror cupă nu bîzîie nici o albină cu ac veninos, ochi nevinovaţi în care albastrul cerului se răsfrînge senin; buze ca cireaşa pe care-ţi vine să le mănînci şi care nu ştiu ce-i aceea minciună; păr palpitînd, luminos şi bălai, resfirat de răsuflarea unui înger păzitor ori de respiraţia contenită a mamei, aplecată cu drag asupră-le, nici că se poate închipui tandreţe mai plină de cochetărie şi afecţiune paternă mai anacreontică!

Ce piele de camelie, albă ca zăpada, ce faţă ca de piersică spălată de rouă, pictorii şi mai cu seamă Lawrence[1] i-au dat copilăriei! Ce privire inteligent precoce în boarea-i profundă, în mirarea ei lucitoare! Ce zîmbet proaspăt şi sprinţar, ca reflexul unui izvor pe-o floare, pe guriţa asta ce-ai crede-o plămădită din inima cărnoasă a căpşunii! Ce trupuri durdulii şi fermecătoare, pline toate de gropiţe! Ce umeraşi grăsulii, fremătători şi lucitori ca mătasea! Ce picioruţe micuţe, parcă anume ca să-i facă în necaz lui Tom Degeţel, nu cel ce se-arată şi joacă pe scenele teatrelor noastre, pentru bani, ci aerianul, imperceptibilul, inefabilul Tom Degeţel a cărui minunată poveste ne-a fost spusă de Stahl[2].

O, pictori şi poeţi, îi înfăţişaţi în acest fel pe copii ca să flataţi mamele; dar asta nu înseamnă că sînteţi altceva decît nişte mincinoşi inveteraţi; îi zugrăviţi aşa cum ar trebui să fie, iar nu cum sînt. Copiii înfăţişaţi de voi sînt copii de ilustrată, buni să privească marea de pe înălţimea unei stînci, ca tînărul Lambton, ori buni de aşezat în partea din faţă a unei caleşti, între o guvernantă englezoaică şi un *king's charles*. Aţi creat o copilărie

---

[1] *Thomas Lawrence* (1769—1830), portretist englez.

[2] Pseudonim al literatului şi editorului francez *Pierre-Jules Hetzel* (1814—1886), cunoscut mai cu seamă pentru a fi editorul operelor lui Jules Verne.

convenţională care n-are nici în clin nici în mînecă cu ştrengarul pur sînge. Prin povestirile şi zugrăvelile voastre induceţi fraudulos oamenii întru paternitate, ceea ce e un delict pentru care Codul a uitat să prevadă pedeapsă. Dar parcă de asta le arde legislatorilor!

Din nefericire, copilul real nu seamănă prin nimic cu toate portretele acestea fanteziste: e un simplu animal cu două picioare, cu cap mare, cu pîntec proeminent, cu mîini subţiratice, cu genunchi răpciugoşi, care linge dulceaţa de pe tartină, îşi vîră degetele-n nas şi, adesea, pe vreme rea, îşi preface limba ori cotul în batistă, la fel cu puştiul din evul mediu despre care-i vorba în *Notre-Dame de Paris*.

Un om de duh, nu-i spunem numele ca să nu-i pricinuim necazuri, întrebat de o femeie dacă-i plac copiii, a răspuns: — Da, doamnă, şi încă mult, la ora opt seara, pentru că sînt duşi la culcare, ori atunci cînd sînt foarte răi, pentru că sînt scoşi afară.

Ce zarvă, ce tărăboi fac într-o casă de om diavolii aceştia botezaţi! Din pricina lor, adio visare, adio lucru, adio conversaţie. Aleg momentul cînd cauţi o rimă la *oncle* ca să execute cea mai stridentă melodie de fanfară dintr-o trompetă de tinichea; s-apucă să bată în tobă taman în clipa cînd erai pe cale să afli dezlegarea problemei tale; îţi scrijelesc mobilele şi simt, ascultînd zgomotul pe care-l fac în cădere porţelanurile chineze şti ori japoneze, aceeaşi plăcere ca maimuţele, de-a căror specie — neclasată încă — ţin şi ei. Dacă aveţi un frumos portret de femeie la care ţineţi mult, n-au nimic mai grabnic de făcut decît să-i deseneze mustăţi cu cremă de ghete; ca să facă o corabie de hîrtie se vor pricepe să ia din adîncul sertarului tocmai acel titlu de care depinde cîştigarea procesului dumneavoastră; şi în ciuda supravegherii ce le-o acorzi, tot vor agăţa pînă la urmă o tigaie de coada pisicii ori a căţeluşului favorit.

Şi astea nu sînt decît fleacuri. Copiii sînt spionii, inamicii, denunţătorii noştri; ne pîndesc cu privi-

rea neliniştită, furişă şi pizmuitoare, abia aşteaptă să ne prindă cu ocaua mică, ne urăsc cu ura neştirbită a servitorului, a celui mic faţă de cel mare, a animalului faţă de omul care mînă turma. Se răzbună prin trădări şi jigniri de tot felul, pentru lecţiile de gramatică şi de bună purtare infantilă şi cinstită la care-i supunem. Gavarni, filozof profund, e primul care a constatat înclinarea acestora în seria sa de desene *Copiii teribili*, cea mai grăitoare pledoarie ce s-a făcut vreodată în favoarea celibatului. Răsfoindu-i tablourile de un adevăr atît de mare, îţi vine poftă să laşi speţa omenească să se stingă! Deoarece monştrii aceştia, cu candoarea lor vicleană şi naivitatea lor machiavelică, nu cruţă nimic: îi trădează pe mamă şi pe amant, pe tată şi metresa lui, pe servitor ca şi pe prieten; cruzimea lor tenace se răsfrînge asupra a tot şi toate. Secretele budoarului, ale cabinetului de toaletă, ale bucătăriei, pentru ei nimic nu-i sfînt. Îndrăgostitului dezamăgit îi dezvăluie minciuna corsajului cu sîni din bumbac ai doamnei; aduc chiar în salon acoperămîntul cu meşe false al domnului. Fiece vizitator află de la ei cuvîntul urît ce-a fost rostit despre el. Pe cutare copilul teribil îl întreabă de ce are ochii ca nişte fanare de cabrioletă; pe cestălalt, de ce nu s-au tras focuri de artificii în ziua cînd a venit pe lume. Cîte catastrofe, cîte dueluri, cîte despărţiri au provocat banditii ăştia îmbrăcaţi cu tricou şi pantaloni marinăreşti, prin dezvăluirile lor neaşteptate, prin trăncănelile lor smintite! Şi-şi dau seama de răul pe care-l fac, orice s-ar spune; aerul tîmp ce şi-l iau nu-i decît o mască. Copiii sînt feroci, le place să facă rău, să jumulească de pene păsări vii, să iste scene şi certuri, căci niciodată nu dezvăluie ceva obişnuit; totdeauna cuvintele cele periculoase le vor repeta în timp ce se dau huţa pe genunchii victimei!

Uf, ce mai tiradă, ce mai ditirambi! Dar să nu ne lăsăm duşi, prin reacţie inversă, spre punctul de vedere total opus. Desigur, copiii nu sînt îngeri, dar nici demoni nu sînt. Nu ne rămîne decît să-i spălăm des şi să-i biciuim din cînd în cînd, ca să
263 facem din ei nişte făpturi micuţe şi foarte drăgă-

lașe, cît se poate de minione și aducînd de minune cu niște păpuși, foarte vrednice de a fi găsiți fermecători de către alții, și pînă și de propriile lor mame.

(*Opere alese de Gavarni*, vol. I, iunie 1845)

III

Actrițele din Paris

Teatrul e o lume aparte. Are drept soare un astru de gaz și de cristal, drept lună o lampă agățată îndărătul unui paravan transparent, drept păduri pînze zugrăvite cu mătura, drept cascade suluri de hîrtie argintată, drept mare un covor sub care se zbenguie niște puști, drept tunet un lycopodium suflat printr-o sarbacană, drept populație niște ființe pomădate cu mai multe culori decît indienii iowa, și care, în cursul unei aceleiași săptămîni, sînt cînd brune, cînd blonde, cînd roșcate; o linie de foc separă universul real de acest univers fantastic.

Publicul, cei ce plătesc adică, își face despre ceea ce se petrece dincolo de această dîră arzătoare, căreia i se spune rampă, ideile cele mai bizare; deoarece publicul e teribil de serios; crede în ceea ce vede, în ceea ce aude. E pătruns de *iluzie* în cel mai înalt grad cu putință. Nu se îndoiește o clipă de ferocitatea trădătorului, de candoarea ingenuei, de frumusețea femeii fatale; crede că regina de la teatru e tot regină și la ea acasă, unde-și păstrează diadema pe creștet; o vede veșnic trăgînd după ea o trenă de cincisprezece coți de catifea ori de satin.

Din fericire, Gavarni e un sceptic care nu se lasă păcălit de nici o aparență; cunoaște realitatea culiselor și urcă pe scenă după ce cortina s-a lăsat. Atunci e momentul potrivit! Atunci începe piesa pentru cei delicați și rafinați.

Oricît de complicată ar fi intriga dramei ce tocmai s-a jucat, aceasta e de-o simplitate nespusă

în comparaţie cu urzelile labirintice ce se pun la cale în foaiere, în spatele decorului de fundal, ori de la un *portant* la altul.

În culise se duc diplomaţii să-şi înveţe meseria. Şase luni de frecventare a Operei îl instruiesc pe un tînăr ataşat de ambasadă mai bine decît ani de zile de şedere pe la curţile străine.

E greu de închipuit la cîtă agerime, cît talent, cîtă răbdare, cît vicleşug, la cîte maşinaţii apelează o actriţă ca să capete un rol, dar mai cu seamă să i-l ia unei rivale. Fiece cuplet, fiece cuvînt este obiectul unei lupte al cărui cîmp de bătălie e autorul. Ce artă! Să te ai bine cu directorul, cu regizorul, cu costumierul, cu suflerul, cu directorul de scenă, şi, în cele din urmă, fără să mai vorbim de protector, cu amantul favorit, cu cel care a fost, cu cel care va fi, cu oamenii de litere, coregrafii, compozitorii, ziariştii şi cu cei năimiţi să aplaude! Şă-i zici o vorbă bună ăstuia, să-i zîmbeşti cestuilalt, să fii încîntătoare cu toţi, să nu superi pe nimeni, dacă vrei să n-ai surpriza unui „zîţ" prelung pornit din adîncul unui benoar neluminat, ori a unei cabale revărsîndu-se în valuri negre într-un colţ al parterului, şi, pe lîngă toate astea, să schimbi zece-douăsprezece toalete în cursul unei seri, să reciţi textul dramei fără cusur, să cînţi partitura, cuvinte şi note, să faci gesturi graţioase ori plictisite, să imprimi bustului acele mişcări unduioase pe potriva acţiunii, să te rostogoleşti pe jos, cu părul vîlvoi, în clipa deznodămîntului, avînd grijă să nu-ţi murdăreşti rochia — e greu — şi totuşi, dacă vă închipuiţi că actriţa suferă de pe urma unei asemenea poveri, vă înşelaţi. Ci o duce cît se poate de uşor; în timp ce-şi joacă rolul, găseşte posibilitatea ca între o replică şi alta să discute cu colegii, să arunce ocheade spre avanscenă, să se ocupe de-o sumedenie de lucruri cu totul străine artei dramatice; spectatorul cel de treabă şi patriarhal e departe de-a bănui ceea ce-i spune victima călăului în timp ce urcă treptele eşafodului, final obişnuit al dramelor romantice: dacă ar şti, şi-ar stoarce batista

ca să nu se vadă lacrimile pe care le-a vărsat şi-ar regreta amarnic sensibilitatea prăpădită.

Gavarni însă, avînd auzul fin, a auzit dialogul acesta purtat printre replici şi pe care autorul nu l-a prevăzut, şi-l puteţi citi în chip de legendă în josul uneia din cele mai încîntătoare viniete ale sale; nimic nu-i scapă. Cunoaşte obiceiurile figuranţilor, ale figurantelor, ale corifeilor, ale dansatoarelor, ale cîntăreţelor. Cunoaşte taina dragostelor lor, a averii, a mizeriei, a succeselor şi căderilor lor: nu se află ungher al inimii şi al îmbrăcăminţii lor pe care să nu-l cerceteze, sertar pe care să nu-l tragă; flacon pe care să nu-l deschidă, borcănel de dresuri ori de *coldcream*[1] pe care să nu-l cerceteze. Vă va arăta locurile cele mai slabe ale maiourilor purtate de balerine; exagerările fustelor scrobite, podoabele false ale corsetelor; într-un cuvînt, e în tainele casei, mai bine decît toate costumierele la un loc!

Cu cîtă pricepere reproduce ţinuta, gestul, accentul, îndrăzneala, graţia acestor femei, care iubesc mai mult gloria decît banii şi preferă coroana de flori a publicului în locul cingătorii presărate cu diamante a boierului şi-a moldoveanului!

Creionul lui sprinten şi precis le surprinde în toate posturile, fie că stau aplecate privind prin gaura din cortină ca să vadă dacă locurile se ocupă, ori dacă micul viconte e aşezat la locul lui obişnuit, înmănuşat în alb pînă la coate; fie că sfîrşesc de făcut o piruetă în nasul vreunui trimis din partea cine ştie cărei minuscule curţi din Nord, fie că, întinse nepăsătoare pe o capanea, îl anunţă dintr-odată pe regizorul înspăimîntat că nu se simt bine, ceea ce dă spectacolul peste cap.

Nimic din ceea ce priveşte actriţa nu-i este indiferent lui Gavarni; pălăria caraghioasă, tartanul cu franjuri jalnici, coşul strîmb al mamei adevărate ori de împrumut, pălăria lustruită, paltonul arătos al *domnului*, cizmele din piele fină şi lustruită, bastonul subţire, mustăţile răsucite ale fantelui Arthur, redingota şleampătă şi cocîrjată

[1] Cremă, fard, în engleză în original.

a autorului; totul e reprezentat cu acea fidelitate abilă ce merită toate laudele. Nu se înşală nici în privinţa îmbrăcăminţii, nici a mobilierului, nici a trăsăturilor, nici a cuvintelor schimbate. Nu pune o oglindă acolo unde ar trebui un dulap cu oglindă ori un fotoliu în locul unui divan; gravura pe care o agaţă pe perete e tocmai aceea care vă va izbi privirea, dacă steaua dumneavoastră bună sau rea vă va conduce în interiorul uneia din divinităţile acestea!

Nimeni altul nu surprinde mai bine contrastele ce se întîlnesc în existenţele acestea accidentale şi alcătuite din elemente eterogene; cel dintre rol şi actriţă, dintre cuvînt şi gust, căci întotdeauna ies perle din gurile acestea roşii.

Întreaga lume a culiselor se află în aceste pagini, dar mai vie, mai variată, mai amuzantă, deoarece Gavarni, ca toţi marii artişti, chiar atunci cînd e exact, pune asupra a tot ceea ce face o pecete aparte; graţie fanteziei şi temperamentului înalţă ceea ce n-ar prezenta decît o atracţie oarecare de-ar fi transpus în desen de proces-verbal. Prin gravurile acestea însoţite de legende, veţi cunoaşte, chiar de n-aţi ieşit niciodată din cartierul Marais, culisele Operei mai bine decît tînărul cel mai spilcuit, decît cel mai anglicizat membru al Jockey-Club-ului, mai bine decît un maşinist ori un pompier.

(*La presse*, 11 august 1845)

IV

Loretele

Abordînd acest subiect interesant, sîntem opriţi în loc de o problemă de lingvistică şi etimologie. Deschideţi toate dicţionarele, pe cele bune şi pe cele proaste, pe cel al Academiei şi pe cel al lui Restaut, pe cel al lui Boiste şi pe cel al lui Wailly, chiar şi pe cel al lui Napoléon Landais, deschi-

deți-le așadar la litera L și străbăteți-le de sus în jos coloanele, n-o să dați peste vocabula *Loretă*.

Poate că e cel mai nou cuvînt al limbii franceze; la ora asta e în vîrstă de cinci ani, nici mai mult, nici mai puțin, vîrsta construcțiilor ce se întind în spatele bisericii Notre-Dame-de-Lorette, de la strada Saint-Lazare pînă la piața Bréda, odinioară aflată încă în stare de maidan, acum înconjurată de frumoase fațade din pietre de construcție, împodobite cu sculpturi.

Casele acestea, abia terminate, au și fost închiriate pe prețuri scăzute — uneori cu singura condiție de-a pune perdele la ferestre pentru a simula populația ce lipsea încă acelui cartier în fașă — unor tinere fete cărora le păsa prea puțin de umezeala zidurilor și care își puneau nădejdi, pentru a le usca, pe înflăcărarea și pe oftaturile drăguților lor, de toate vîrstele și toate condițiile sociale. Aceste locatare de un soi aparte, dispunînd de calorifere economice pentru încălzitul recentelor clădiri, au primit la origine, din partea proprietarilor puțin recunoscători, porecla urîtă, dar hotărîtă, de *uscătoare de tencuială*. După ce apartamentul se usca, biata făptură era dată afară, deși poate își lăsase între pereții aceia prospețimea, alegîndu-se în schimb cu răceala[1].

Tot auzind răspunzîndu-se: pe strada Notre-Dame-de-Lorette — la întrebarea: unde locuiești, unde mergem acum? — atît de firească la sfîrșitul unui bal public, ori la ieșirea de la un spectacol de teatru fără pretenție, desigur că vreunui mare filozof fără voie i-a venit ideea să treacă, printr-o hipalagă îndrăzneață, numele cartierului asupra persoanei; și astfel cuvîntul *Loretă* a fost găsit. Ceea ce e sigur, e că a fost pentru prima oară litografiat de Gavarni, în legendele la încîntătoarele sale schițe, și imprimat de Nestor Roqueplan în ale sale *Nuvele de mînă*.

---

[1] Joc de cuvinte intraductibil: *fraîcheur* = prospețime și *fraîcheurs* = răceală, boală.

Acum, după ce am lămurit etimologia cuvîntului, care peste două mii de ani ar fi putut deveni prea puțin limpede și, cum spune Nicolas Boileau-Despreaux:

Aux Saumaises futurs préparer des tortures[1],

să trecem la definiția *loretei*, nouă și aceasta ca și cuvîntul. Loreta nu e nici o grizetă, nici o femeie întreținută. Grizeta dispare, nu mai există decît în romanele domnului de Kock, unde continuă să facă clătite, să mănînce castane și să bea cidru, întru edificarea duceselor străine care studiază moravurile franțuzești. O mare diferență desparte grizeta de loretă. Grizeta are o stare socială oarecare, e croitoreasă, ceaprazăreasă, brodează etc., etc. Lucrează săptămîna întreagă și nu dedică dragostei decît o zi din șapte: mulțumită venitului ei pe sponci pe care-l are de pe urma acului, își păstrează liberul-arbitru și independența. Iubitul ei abia o convinge să accepte o rochie, o cină sau vreun fleac asemănător; se hrănește prin mijloacele ei proprii, cel mai adesea cu ridichi, cu lapte și mere crude și are pentru cadourile sub formă de bani o aversiune plină de virtute. Loreta, asemeni crinului de care vorbește Scriptura, *nu toarce și nu trudește;* a împrumutat, fără să știe, această magnifică deviză inscripției heraldice de pe pavilionul Franței. După cum servitutea femeii propriu-zis întreținute îi repugnă de asemeni firii ei schimbătoare și fantaste; preferă să riște alergînd după eventualul noroc al unor aventuri complicate și-al unor iubiri mai numeroase. De obicei fată de portari, loreta a rîvnit dintru început să ajungă cîntăreață, dansatoare sau actriță; cînd era mică, s-a jucat puțintel la pian, a descifrat primele solfegii, a făcut vreo cîteva genuflexiuni într-o clasă de dans, a declamat o scenă de tragedie împreună cu mama ei,

[1] În traducere literală: „Viitorilor Saumaises cazne să le pregătim". *Claude de Saumaise* (1588—1653), filolog francez.

care-i dădea replica, descifrînd textul cu ochelarii pe nas. Unele dintre ele au fost mai mult sau mai puțin coriste, figurante, au făcut parte din corpul de balet al Operei, toate au fost cît pe ce să fie prim-soliste. Li s-a tras, zic ele, de la mașinațiile unui amant înlăturat ori respins; dar puțin le pasă. Dacă ar cînta, ar trebui să nu mai fumeze țigări Régalia, nici să bea șampanie în pahare mult mai mari decît cele obișnuite, iar seara, n-ar mai putea să stea față-n-față cu regina Pomaré[1] la balul de la Mabille[2], la o polcă, o mazurcă ori o frotescă, dacă în cursul zilei ar fi făcut cele două mii de poante, ca să-și mențină piciorul în formă. Loreta are adeseori echipaj, sau cel puțin trăsură închiriată cu luna. Uneori însă se întîmplă să nu aibă decît niște botine suspecte, cu pingelele căscate, care zîmbesc caldarîmului cu o veselie nedorită. Într-o zi își hrănește cățelul cu carne în aspic; într-alta, n-are cu ce-și cumpăra pîine; și-atunci cumpără tort de migdale. Se poate lipsi de strictul necesar, dar nu și de ceea ce prisosește. Mai capricioasă decît femeia întreținută, mai puțin pornită pe dragoste decît grizeta, loreta și-a înțeles epoca și o amuză așa cum îi place acesteia. Mintea ei e un amestec de argou din lumea teatrului, a Jockey-Club-ului și a atelierelor de pictură. Gavarni i-a pus în cîrcă multe vorbe, dintre care pe unele le-a și rostit. Moraliștii, chiar cei mai puțini severi, ar găsi că e coruptă, și totuși, ciudat lucru! loreta posedă, dacă ne putem exprima astfel, inocența viciului. Purtarea ei i se pare cea mai firească din lume: găsește că-i ceva cît se poate de simplu să aibă o colecție de amorezi și să-i înșele pe protectorii cu țăcălie lucitoare și cu giletcă albă. Îi privește ca pe-o specie bună de achitat facturile închipuite și polițele fanteziste. Trăiește așa, nepăsătoare, plină de încredere în frumusețea ei, în așteptarea unei invazii de boieri plini de ruble, a

---

[1] Persoană costumată în felul reginei Pomaré (1822—1877) a insulei Tahiti, cea care acceptă protectoratul francez în 1847.

[2] Celebru local parizian al unui bal public.

unei debarcări de lorzi plini de guinee. Unele dintre ele o trimit cînd şi cînd pe bucătăreasă să depună cîte un franc la casa de economii; dar lucrul e îndeobşte privit ca o meschinărie şi o precauţie jignitoare la adresa Providenţei.

Loreta nu poate avea mai puţin de cincisprezece ani (sub vîrsta asta intră în categoria elevelor din clasele de dans, care fac figuraţie), şi mai mult de douăzeci şi nouă. Ce se întîmplă cu ele după vîrsta asta? Problemă gravă, ce n-a putut fi niciodată rezolvată într-un mod mulţumitor. Ce se întîmplă cu rachetele după focul de artificii? Ce se întîmplă cu buchetele din ajun, cu toaletele de bal, după ce petrecerea s-a sfîrşit? Ce se alege de tot ce străluceşte, înfloreşte şi piere? Se prea poate însă ca acelea care nu s-au măritat cu prinţi străini să se întoarcă la punctul de plecare, adică la odăiţa portarului, şi să se tocmească cu ziua la bătrîneţe.

(*Opere alese de Gavarni*, vol. I, finele lui 1845)

V

Studenţii din Paris

Studenţii din Paris, adică cei ce urmează cursurile Facultăţii de Drept şi de Medicină, fără a avea o pecete deosebit de originală, precum studenţii din Heidelberg ori din Iena, fără a se deosebi de filistini şi burghezi prin nuanţe prea tranşante, reprezintă totuşi un tip cu caracteristici foarte aparte, o fizionomie cu totul deosebită.

Nu pun în nebuniile lor de tinereţe extravaganţa solemnă, vacarmul tradiţional şi dogmatic al studenţilor germani, nu au un statut privitor la felul precis de-a face gălăgie; dar, cu toate că sînt lăsaţi în voia fanteziei individuale, nu înseamnă că sînt mai puţin zgomotoşi şi plini de resurse, inspiraţia momentului înlocuind în cazul lor priceperea metodică.

Acum, mai cu seamă în Franţa, orice distincţie vestimentară tinde să dispară; şi totuşi, dintre tineri, studentul se recunoaşte de la prima privire, nu pentru că ar purta redingotă neagră de velur cu brandenburguri, pantaloni gri, strînşi pe picior, căputele cizmelor tăiate ca o inimioară, părul à la George Sand, cutia de tabac şi şapca pestriţă avînd pe ele armele Prusiei şi-ale Bavariei, ale Burschen-ilor de peste Rin; ci redingota burgheză, pantalonul obişnuit capătă, de cum sînt puse pe el, o linie caracteristică: manşetele sînt mai suflecate, talia mai subţire, pantalonii, în care mîinile se cufundă în buzunare largi, afectează o amploare gen mameluc ori cazac; jiletcile sînt făcute după tiparul celei purtate de răposatul domn Robespierre în ziua sărbătoririi Fiinţei supreme: croiala asta ţinteşte să vexeze guvernul; căci studentul e în opoziţie, ca orice suflet cinstit care nu cunoaşte viaţa.

Studenţii locuiesc în cartierul latin; se înţelege prin asta strada Saint-Jacques şi străzile şi pieţele învecinate, cam aceleaşi locuri unde se adăposteau în evul mediu studenţii străini ai Universităţii. Locuiesc în *garnis*[1]-uri, ce-ar merita mai curînd denumirea contrară, şi care au nevoie, pentru a se justifica, de versul lui Béranger:

Dans un grenier *qu'on est bien a vingt ans!*[2]

deoarece bugetul studentului e destul de subţirel, variind între o mie două sute şi o mie cinci sute de franci pe an. Unii matadori, unii Cresus, dispun de două mii de franci: cifra asta sărăcăcioasă e adoptată chiar de părinţii cu stare, cu scopul de a-şi împiedica odraslele să-şi facă de cap cu fetele de la Operă (stil Ludovic al XV-lea), silindu-i pe cît posibil să trăiască în societatea Codului civil şi a cadavrelor din sala de disecţie! Dar vă daţi lesne seama că aceşti tineri, dintre care cel mai vîrstnic n-are nici douăzeci şi cinci de ani, nu se

[1] Camere mobilate, în franceză în original.

[2] Ce bine-i într-un *pod*, la douăzeci de ani!

pot mulţumi, drept orice desfătare, să contemple tranşele multicolore ale venerabilei bucoavne care ne cuprinde legile, ori nenumăratele ramificaţii ale unei vene sau ale unui nerv, dezgolite de scalpelul unui preparator priceput. Codul civil şi anatomic sînt funciarmente lipsite de veselie, astfel încît studenţii caută alte mijloace de recreare.

Cartierul latin e populat de-o mulţime de grizete de un gen aparte şi cărora li se spune studente, deşi nici un observator n-a putut încă determina genul de ştiinţă cultivat de ele. Sînt, cel mai adesea, fete de treabă, în stare nu o dată de fantezii tandre, de dragoste uneori, care lucrează puţin, dansează mult, se hrănesc cu gogoşi şi-şi potolesc setea cu bere. Morala lor e cea a cîntăreţului Lisettei[1]. La Grande-Chaumière, la Elysée des Dames sau în alte locuri mai mult sau mai puţin cîmpeneşti au loc întîlnirile.

Fac repede cunoştinţă: tinereţea e încrezătoare. Un contradans slujeşte drept intrare în materie acestor amoruri, despre care vodeviliştii sînt de părere că au ţinut mult atunci cînd au durat *o-ntreagă săptămînă*. Declaraţiile au drept acompaniament pantomima aceea pe care taica Lahire se căzneşte atît s-o menţină în nota maiestuoasă, şi care ar fi fost inventată întru disperarea poliţailor, deoarece studentul a devenit maestru în *cachucha*[2] franţuzească. Îi cunoaşte toate tainele, toate fineţurile. În fiecare zi, ori mai curînd în fiecare seară, inventă figuri noi care cer noi denumiri, îmbogăţind vocabularul cu o mulţime de expresii pe care dicţionarul Academiei nu le-a prevăzut; verbele *a-ţi dîrdîi umerii, a face caracaţe* şi derivatele lor aparţin acestei categorii.

Cît de bine a prins Gavarni şicul studentului! Cît de adevărate îi sînt ţinuta, mersul uşor legănat, pălăria aşezată şmechereşte pe-o ureche, garoafa de la butonieră, mustaţa răsucită ca un

---

[1] Adică a lui *Pierre Béranger* (1780—1857), vestit prin cîntecele sale care celebrează dragostea şi bucuriile simple.

[2] Dans popular din Andaluzia.

cocoş de carabină ori ca la studentul în drept din anul trei! Dar studenta! Ce bine se pricepe la pălăriuţele ei cu marginile pierdute parcă, la micuţele ei bonete, la tartanele şi la şalurile de mătase, la pantofiorii fini de bal — aripi de libelulă — la rochiile din jerse, la şorţurile tăiate în colţi de lup; întreaga toaletă uşoară şi proaspătă a grizetei matinale! Cu cîtă maliţie desenează artistul dinaintea uşii unei cămăruţe, alături de coşcogea perechea de cizme, doi coturni drăgălaşi cu glezna cambrată, cu pingeaua subţirică!

Cunoaşte toate bucuriile, toate plăcerile, toate necazurile ca şi toate mizeriile studentului; se duce după el la Chaumière, în biroul privat, la balul mascat, nepărăsindu-l nici chiar pe pragul muntelui de pietate! Deoarece studentul, atunci cînd fîrtarul pensiei e dinainte mîncat iar babacii se răzvrătesc cînd vrei să le mai storci *mangoţi*, se duce uneori la „mătuşă-mea", singura rudă care nu-i face niciodată morală tineretului şi-i dă totdeauna bani; se aşază alături de el la masă în localul lui Flicoteaux, privindu-l cum sfîşie cu un aer melancolic un bifteck îndoielnic, înconjurat de nişte cartofi rărui; îi scrie înfăţişarea şi spusele cu o uşurinţă de condei şi-o fineţe de pană incredibile.

Dar ce nevoie avem să spunem toate astea? Să lăsăm încîntătoarele gravuri ale lui Gavarni să vorbească, cele în care a cîntat sprinţarul şi strălucitorul poem al tinereţii, boema cea alcătuită din inimi curajoase şi capete smintite, unde toată lumea e trasă pe sfoară, unde nimeni nu-i pungaş, unde sărăcia nu-i decît soaţa plăcerii; pentru că, dincolo de toate aceste distracţii aparente, învăţătura nu-i neglijată, şi speranţa, tovarăşa tinereţii, îşi deschide aripile de aur în azurul îndepărtat.

Nebunii ăştia tineri care dansează, fumează, fac dragoste sînt nici mai mult nici mai puţin viitorul Franţei.

(*Opere alese de Gavarni*, vol. III, 1847)

DESENE DE VICTOR HUGO[1]

Publicul va fi poate mirat să vadă că în spatele acestui titlu, în care numele lui Victor Hugo se conturează în litere capricioase pe un fond de furtună şi de elemente arhitecturale, nu se află nici capitol, nici odă, nici proză, nici versuri, deşi tot marele poet ţine pana în mînă. Atîta doar că de astă dată nu încheagă cuvintele acelea colorate ca lumina, vibrînd precum cristalul, profunde ca infinitul, ce se întipăresc în mintea tuturora; acum pana, nemaifiind îndrumată, se amuză să mîzgălească, pe marginea ideii ce visează, conturele imprecise ale amintirilor, viziunile întrezărite ca prin ceaţă, himerele fanteziei şi capriciile întîmplătoare ale mîinii lăsate-n voia ei. De cîte ori, pe vremea cînd ne era îngăduit a ne afla aproape-n fiecare zi în intimitatea ilustrului scriitor, nu urmăream cu privirea înminunată transformarea unei pete de cerneală ori de cafea de pe plicul unei scrisori, ori de pe întîiul petec de hîrtie ivit la îndemînă, în peisaj, castel, marină de-o originalitate stranie, şi-n care, de pe urma şocului rezultat din întîlnirea razelor luminii cu întunericul, lua naştere un efect neaşteptat, izbitor, misterios, ce-i uimea pînă şi pe pictorii de meserie. În timp ce lăsa liniile să se aştearnă la voia întîmplării, marele poet vorbea tot astfel cum şi scrie,

[1] Prefaţă pentru o culegere de gravuri după desene ale lui Victor Hugo. (Nota ed. fr.).

cînd sublim, cînd familiar, totdeauna minunat; cînd sosea ora să ne retragem, fiecare din noi se bătea pe desenele trasate de gheara leului, însoţite de obicei de vreo dedicaţie binevoitoare în latină, spaniolă sau franceză, după felul desenului schiţat şi al persoanei ce-l lua. Nu se află discipol sau persoană credincioasă maestrului care să nu fi păstrat cu sfinţenie vreuna din aceste opere improvizate, mai rare şi mai curioase decît un autograf, deoarece dezvăluiau una din ipostazele necunoscute ale scriitorului. Tocmai aceste desene, nu toate, deoarece sînt mult mai numeroase, ci numai cele ce-au putut fi adunate, transpuse în facsimiluri într-un mod surprinzător de izbutit de domnul Paul Chenay, alcătuiesc această carte sau mai curînd acest album, devenit de acum înainte cu totul indispensabil oricărei ediţii a operelor lui Victor Hugo.

Nu e greu de ghicit, judecînd după prodigiosul simţ plastic cu care scriitorul e înzestrat, că ar fi fost tot atît de uşor un mare pictor pe cît e de mare poet; puternica sa obiectivitate i-ar fi slujit pentru tablouri aşa cum îi slujeşte pentru paginile scrise şi pentru cărţi. Dar nu a împins dincolo de simplul divertisment harul acesta înnăscut, ştiind că unul şi-acelaşi om abia ajunge unei singure arte. Desenul nu înseamnă aşadar o pretenţie pentru Victor Hugo, iar dacă uneori au fost văzuţi maeştri iluştri mîndrindu-se mai mult cu un talent mai modest decît cu arta ce le-a adus gloria, nu acesta e cazul poetului nostru; a fost nevoie de sfînta ispită a unei opere caritabile, ca să i se poată smulge încuviinţarea de-a se edita aceste crochiuri.

Se ştie — el însuşi face nenumărate aluzii la aceasta în versurile sale — ce hoinar neobosit e Victor Hugo. Gînditor şi misterios, dă tîrcoale locurilor, veşnic întovărăşit de muză, plăcîndu-i să surprindă singurătatea în părăsirea-i plină de taine, să vină în sînul naturii la ceasul cînd aceasta, neaşteptînd pe nimeni, e despuiată şi fără dresuri pe faţă. Rătăceşte pe pajişti, la ceasul cînd în înflăcărarea asfinţitului şirurile de plopi capătă

siluete stranii, semănînd cu niște procesiuni de fantome, sau dimineața, cînd suflul zorilor face să se-nfioare bătrînul ulm tremurător de pe marginea unei cărări întunecoase; trecătorul cel visător a luat aminte la tremurul acela negru pe fondul alburiu al aurorii și pe care-l veți găsi într-o strofă ori într-un desen. Poetul are aceeași privire vizionară de care vorbește în legătură cu Albrecht Dürer; vede lucrurile dintr-un unghi bizar, încît viața, ascunsă sub forme, lui i se dezvăluie în activitatea ei misterioasă. Pădurea colcăie ciudat; rădăcinile răscolesc pămîntul cu ghearele, asemănătoare unor șerpi ce-ar pătrunde-n vizuini; crengile cu cotituri noduroase, cu degete scîlciate se-ntind ca brațele unor spectre; nodurile bătrînelor trunchiuri par niște ochi ce te privesc, iar sub frunzele tremurate, ți se pare a zări fîlfîiri de rochii ori de giulgii.

Cu privirea aceasta ce desprinde din aspectul firesc al lucrurilor pe cel fantastic, Victor Hugo e la fel de dăruit și-n privința arhitecturii. Redă la fel de bine înfricoșarea rece a ruinelor ca și spaima ascunsă a pădurilor. Geniului său i se adaugă ceva din geniul lui Piranese, acel Smarra arhitectural, care, prezent în acvafortele negre, îți dă o senzație de vis și de coșmar. Asemeni acestuia, îi place să se plimbe printre rămășițele clădirilor părăsite, să coboare pe treptele ce se clatină și duc în locuri din adîncuri, să rătăcească prin labirintul întunecat al coridoarelor fără ieșire, ținînd în mînă lanterna oarbă a Annei Radcliffe. Inutil să insistăm mai mult asupra acestei neobișnuite facultăți. Toată lumea a citit și a recitit *Notre-Dame de Paris* care, pe drept cuvînt se poate spune, a salvat arta evului mediu în Franța și a dat arheologiei un impuls liric.

Iată-l așadar pe visătorul nostru pornind: o strofă se-ntr-aripează în mintea-i cu o zbatere de aripi ce se desfac și încearcă a-și lua zborul. Are mersul acela încet și mașinal pe care nu-l mai comandă voința. A și ieșit din oraș, iar lucrurile i se zugrăvesc în privirea ce nu privește, ci vede.
 Tablourile se succed, alcătuite din realitate și hi-

mere, din tenebre şi lumini, învăluindu-se cu viziunea lăuntrică şi colorîndu-se cu reflexe supranaturale; uneori, înălţîndu-se deasupra cîtorva pîlcuri de copaci, răsare clopotniţa din Wordsworth, arătînd spre cer cu degetu-i tăcut, ca pentru a-i aduce aminte pămîntului că Dumnezeu se află colo, sus; alteori, pe-o dîră luminoasă a soarelui la scăpătat, pe care se tîrăşte asemeni unui crocodil cu pîntecele solzuit de lumină un nour prelung, întunecat şi îmbibat de ploaie, se profilează puternic creneluirea unui vechi castel aproape fantastic, înţepînd înălţimile cu acoperişurile-i ascuţite, cu fleşe, cu hornuri şi turlişoare bulbucate, avînd în prim plan o perdea de arbori ciudaţi. Mai departe, în adîncitura unei văiugi, o colibă ascunsă aproape toată sub rămurişuri îşi trădează prezenţa printr-un firicel de fum, mărturisind că un suflet sălăşluieşte acolo. La capătul văii, care se gîtuie şi se povîrneşte ca nişte chei abrupte, o fortăreaţă năruită, cu vintrele spintecate, prăbuşită, îşi înalţă rămăşiţele de ziduri, ale căror pietre prelungesc stînca. Un copac uscat, răsucindu-şi scheletul, stă dinaintea ctitoriei moarte, din care nimic n-a mai rămas în picioare decît clopotniţa capelei. Pe versantul dimpotrivă, un stei cu înfăţişare monstruos de omenească pare un Volney romantic meditînd asupra ruinelor. Poetul merge mai departe; un grup de strofe s-a desprins de pe fruntea-i gînditoare, şi iată că din înaltul unei culmi, ca o coroană cu vîrfuri ascuţite, o fleşă gotică, ornamentată şi ferestruită se-avîntă întru cucerirea cerului, cu o nestăvilită înflăcărare în ascensiune, fără să-i pese dacă celelalte vîrfuri mai umile o pot urma spre înălţimile acelea vertiginoase. Un oraş se iveşte pe neaşteptate dintr-o prăpastie întunecată pe coasta unui munte, ca Ronda sau Constantine, decupîndu-şi pe cerul ameninţat de furtună digurile ciuruite de spărturi, turnurile ştirbite, clopotniţele cu proeminenţe, foişoarele din piatră, pinioanele în scară şi hornurile negre. Hoinarul a ajuns la cîmpie. Soarele dispare la orizont, înecat în jăraticul şi boarea asfinţitului, îndărătul siluetei unui oraş presărat cu cupole şi

turnuri, incendiat de reflexe arzătoare, în care închipuirea poate vedea mistuirea în flăcări a Sodomei sau a Moscovei. Apoi se lasă noaptea; imensitatea întinde zăbranice lugubre, zgîriată ca de niște fire de paie de cîteva părelnice dîre de lumină. Ruinele unui vechi edificiu necunoscut se schițează nedesluşit sub o lucire alburie, pitulat şi-nghesuit în mijlocul stîncilor şi-al hăţişurilor. Un burg se înalţă din împresurarea unor munţi sălbatici, ca Barbarosa înconjurat de cavaleri răzleţi. Dar bucata în versuri s-a sfîrşit. Rima supremă a răspuns chemării surorii ei; e timpul întoarcerii spre casă, unde familia aşteaptă pe prag venirea hoinarului pentru agapa de seară. N-a mai rămas de străbătut decît pădurea. Pe faţa argintată a lunii, îmbucătăţirea reţelei de ramuri dă impresia unei voalete de Chantilly pe-o faţă palidă. În iarbă, umbrele şi luminilie îşi prelungesc bizar striaţiunile, iar spaimele noptatice se tupilează îndărătul tufişurilor diforme. Întreg fiorul cîmpurilor necuprinse aflate la ceasurile-ntunecimii tresaltă sub haşurile făcute parcă la voia-ntîmplării, în care privirea neatentă n-ar vedea decît o mîzgăleală.

După cozeria din timpul desertului, poetul încredinţează hîrtiei versurile culese în timpul lungii sale plimbări, iar de rămîne vreun loc alb, uneori cu aceeaşi pană cu care a întipărit strofele nemuritoare schiţează în trăsături rapide şi nepăsătoare imaginile nedesluşit zărite de-a dreapta şi de-a stînga drumului. Nu punem mîna-n foc că totdeauna a văzut cu-adevărat ceea ce desenează: o hulubărie de fermă se prea poate să fi fost punctul de plecare al acestui burg trufaş; un sat învăluit de flăcările asfinţitului s-a prefăcut în incendiul unei cetăţi babiloniene; îngroşările şi deformările crepusculului au făcut dintr-o colibă umilă o fortăreaţă sinistră şi de temut, iar spinarea ondulată a unui deal a devenit o *sierra* cu creste înzăpezite; ceea ce nu era decît un copac s-a prefăcut în nălucă, şi pînă şi lucrurile cele mai simple au căpătat înfăţişări spectrale. Deoarece talentul lui Victor Hugo, fie că scrie, fie că

desenează, prezintă această particularitate de-a fi în același timp exact și himeric. Redă aspectul vizibil al lucrurilor cu o precizie pe care nimeni altul n-a egalat-o, după cum redă și aspectul invizibil celor neinițiați; îndărătul realității pune fantasticul, ca umbra îndărătul corpului, și niciodată nu uită că pe lumea asta, orice figură — frumoasă sau diformă — e urmată de un spectru negru ca un paj tenebros. [...]

(Decembrie 1862)

ESCURIALUL

[...] Escurialul e situat la şapte sau opt leghe de Madrid, nu departe de Guadarrama, la poalele unui lanţ muntos; nu se poate închipui ceva mai arid şi mai dezolant decît cîmpia pe care trebuie s-o străbaţi pentru a ajunge acolo: nici un copac, nici o casă; ci numai pante mari, încolăcite unele într-altele, rîpe secate, pe care prezenţa mai multor poduri le arată a fi albii de torente şi, ici-colo, cîte-o dîră de munţi albăstrii, cu creştetul acoperit de zăpadă sau nori. Peisajul acesta, aşa cum e, nu e însă lipsit de măreţie: absenţa oricărei vegetaţii dă liniilor o severitate şi o francheţe neobişnuite; pe măsură ce te îndepărtezi de Madrid, pietrele ce pardosesc pămîntul se fac mai mari, vădind ambiţia de a deveni stînci; pietrele acestea, de un cenuşiu bătînd în albastru, presărînd mraniţa solzoasă, dau impresia unor negi pe spinarea aspră a unui crocodil centenar; decupează mii de forme stranii tăiate strîmb, pe silueta colinelor ce seamănă cu dărăpănăturile unor edificii gigantice.

La jumătatea drumului, la capătul unui urcuş destul de abrupt, dai de o biată casă singuratică, singura pe care o întîlneşti pe o întindere de opt leghe, peste drum de un izvor ce sloboade picătură cu picătură o apă limpede şi rece ca gheaţa; bei toată apa adunată în căuşul izvorului, laşi catîrii să răsufle, apoi porneşti iar la drum; şi deîndată
281 zăreşti, reliefîndu-se pe fondul vaporos al munte-

lui, în bătaia puternică a soarelui, Escurialul, acest Leviatan al arhitecturii. Impresia pe care-o face, de departe, e deosebit de frumoasă: ai spune că e un imens palat oriental: cupola de piatră şi bulbii ce isprăvesc toate ascuţişurile contribuie mult la crearea acestei iluzii. Înainte de a ajunge, străbaţi o pădure mare de măslini, împodobită cu cruci ciudat cocoţate pe bucăţi mari de piatră, totul făcînd o impresie nespus de pitorească; după ce ieşi din pădure, intri în sat şi te pomeneşti faţă în faţă cu colosul, care pierde mult văzut de-aproape, ca toţi coloşii de pe lumea asta. Cel dintîi lucru care m-a izbit a fost mulţimea mare a stolurilor de rîndunele şi lăstuni ce se învîrtejeau în aer în nenumărate cîrduri, scoţînd ţipete ascuţite şi stridente. Bietele păsări păreau speriate de liniştea mormîntală ce domnea în acea Tebaidă, străduindu-se să reverse asupră-i oarecare zgomot şi însufleţire.

Oricine ştie că Escurialul a fost clădit drept urmare a unui legămînt făcut de Filip al II-lea cu prilejul asediului de la Saint-Quentin[1], cînd s-a văzut silit să bombardeze o biserică închinată Sfîntului Laurenţiu; i-a făgăduit sfîntului să-l despăgubească de biserica pe care i-o lua, printr-o alta mai mare şi mai frumoasă, şi şi-a ţinut cuvîntul mai credincios decît şi-l ţin îndeobşte regii acestui pămînt. Escurialul, început de Juan Bautista, terminat de Herrera, e, fără nici o îndoială, după piramidele din Egipt, cel mai mare morman de granit ce se află pe faţa pămîntului; în Spania e numit a opta minune a lumii; fiecare ţară îşi are a opta minune a sa, ceea ce face pe puţin treizeci şi opt de minuni ale lumii.

Mă simt deosebit de încurcat să-mi spun părerea asupra Escurialului. Atîţia oameni gravi şi sus-puşi care, îmi place s-o cred, nu l-au văzut niciodată, au vorbit despre el ca despre-o capodoperă şi de-o încununare supremă a geniului uman, încît eu, un biet foiletonist rătăcitor, aş da impresia că vreau să trec drept originală o părere preconceptă, ţinînd morţiş să contrazic opinia generală; şi totuşi,

[1] În 1557, în Franţa.

jur pe sufletul şi conştiinţa mea că nu mă pot împiedica să socot Escurialul cel mai plicticos şi mohorît monument pe care l-ar fi putut visa, întru mortificarea semenilor lor, un călugăr posac şi un tiran bănuitor. Ştiu foarte bine că Escurialul avea o destinaţie austeră şi religioasă; dar gravitatea nu înseamnă uscăciune, melancolia nu e totuna cu lîncezeala, reculegerea nu e plictis, iar frumuseţea formelor poate totdeauna să se îmbine în chip fericit cu elevaţia gîndirii.

Escurialul e dispus în formă de grătar, în cinstea Sfîntului Laurenţiu[1]. Patru turnuri sau pavilioane pătrate reprezintă picioarele instrumentului de supliciu. Corpuri de clădire leagă între ele pavilioanele acestea, alcătuind incinta exterioară; alte corpuri de clădire, transversale, închipuie barele grătarului; palatul şi biserica sînt ctitorite în chip de mîner. Această invenţie bizară, care trebuie să-l fi stingherit mult pe arhitect, nu se dezvăluie cu uşurinţă ochiului, cu toate că e cît se poate de evidentă pe plan, încît dacă nu ţi s-ar atrage atenţia cu siguranţă că nu ţi-ai da seama. Nu vestejesc puerilitatea aceasta simbolică, pe gustul vremii, deoarece sînt încredinţat că o măsură impusă, departe de a-l stînjeni pe un artist de geniu, îl ajută, îl susţine, făcîndu-l să găsească soluţii la care altminteri nu s-ar fi gîndit; dar mi se pare că în acest caz s-ar fi putut trage un cu totul alt folos. Oamenii cărora le plac *bunul-gust* şi *sobrietatea* în arhitectură găsesc probabil că Escurialul e desăvîrşit, deoarece singura linie întrebuinţată e linia dreaptă, singurul ordin arhitectonic folosit e cel doric — cel mai trist şi mai sărăcăcios din toate.

Lucrul care te izbeşte neplăcut chiar din capul locului e culoarea galben-lutoasă a zidurilor, despre care-ai putea crede că sînt clădite din chirpici, dacă rosturile din piatră, însemnate cu linii de un alb ţipător, n-ar demonstra contrariul. Nimic mai monoton pentru privire decît aceste corpuri de clădire cu şase sau şapte etaje, fără ciu-

---

[1] Al cărui martiriu a constat în a fi ars pe grătar.

bucuri, fără pilaştri, fără coloane, cu ferestrele lor mici şi turtite semănînd cu nişte urdinişuri. E idealul în materie de construcţie al căzărmii şi al spitalului; singurul merit al acestui ansamblu e acela de a fi din granit. Merit zadarnic, de vreme ce, de la zece paşi depărtare, poţi să-l iei drept lut gros. Deasupra stă ghemuită greoi o cupolă cocoşată, pe care n-aş putea-o compara mai izbutit decît cu domul de la Val-de-Grâce, şi care nu are alt ornament decît o multitudine de bule din granit. Jur împrejur, pentru ca nimic să nu ştirbească simetria, au fost înălţate monumente în acelaşi stil, adică prevăzute cu multe ferestruici şi fără cel mai mic ornament; aceste corpuri de clădire comunică între ele prin galerii în formă de pod, azvîrlite peste străzile ce duc spre sat, care astăzi nu mai e decît o îngrămădeală de ruine. Împrejurimile monumentului sînt peste tot pardosite cu dale de granit, totul fiind încadrat de ziduri mici, înalte de trei picioare, înfrumuseţate cu nelipsitele bule la fiecare colţ şi la fiecare întrerupere. Faţada nu se evidenţiază prin nimic de corpul monumentului, nu întrerupe prin nimic monotonia liniei, şi-abia se zăreşte, cu toate că e gigantică.

Pătrunzi mai întîi într-o curte uriaşă, în jurul căreia se înalţă portalul unei biserici, care nu are nimic vrednic de interes decît statui colosale de profeţi, cu ornamente aurite şi cu chipuri pictate în roz. Curtea, pardosită cu dale, e jilavă şi rece; iarba înverzeşte colţurile; numai ce pui piciorul pe ele, şi plictisul începe să-ţi împovăreze umerii ca o mantie de plumb; inima ţi se strînge; ţi se pare că totul s-a sfîrşit, că nu vei mai avea parte de nici o bucurie. La cîţiva paşi de uşa bisericii simţi nu ştiu ce miros glacial şi fad de agheasmă şi de cavou sepulcral, purtat de un curent aducător de pleurezii şi guturaiuri. Cu toate că afară e o căldură de treizeci de grade, măduva îţi îngheaţă în oase; ţi se pare că niciodată căldura vieţii nu-ţi va mai putea trece prin vine, nici încălzi sîngele, devenit mai rece decît sîngele de şarpe. Zidurile, tot pe-atît de nepătruns ca şi mormîntul, nu pot lăsa să se strecoare aerul celor vii prin grosimea

pereţilor lor. Ei bine! în ciuda frigului mănăstiresc şi moscovit, cel dintîi lucru pe care l-am văzut cînd am pătruns în biserică a fost o spaniolă îngenuncheată care cu o mînă îşi trăgea pumni în piept, iar cu cealaltă îşi făcea vînt cu evantaiul, plină de-o rîvnă cel puţin la fel de împătimită; evantaiul era, îmi amintesc perfect, de-un verde ca apa sau ca frunza de stînjenel, ceea ce-mi dă fiori pe şira spinării de cîte ori mi-aduc aminte.

Ghidul ce ne-a condus în interiorul edificiului era orb, şi era de-a dreptul uimitor să vezi cu cîtă precizie se oprea dinaintea tablourilor, al căror subiect şi pictor ni-l spunea, fără să se înşele vreodată. Ne-a urcat în dom şi ne-a plimbat printr-un şir nesfîrşit de coridoare suitoare şi scoborîtoare, care egalează în complicaţie *Confesionalul penitenţilor negri* sau *Castelul din Pirinei* de Anne Radcliffe. Ghidul se numeşte Cornelio; e omul cel mai vesel de pe pămînt şi pare nespus de bucuros de infirmitatea lui.

Interiorul bisericii e trist şi gol. Pilaştri uriaşi, cenuşii ca blana de şoarece, făcuţi dintr-un granit zgrunţuroş, presărat cu bucăţele de mică mari cît bobul de sare, urcă pînă în bolta pictată *a fresco*, ale cărei tonuri azurii şi vaporoase nu sînt pe potriva culorii reci şi sărace a arhitecturii. *El retablo*[1], aurit şi sculptat după moda spaniolă, cu foarte frumoase picturi, suplineşte întrucîtva sărăcia decoraţiei, în care totul e sacrificat nu ştiu cărei simetrii insipide; statuile din bronz aurit, îngenuncheate de amîndouă părţile retablului, şi care îi reprezintă, cred, pe don Carlos şi pe nişte prinţese din familia regală, sînt executate într-un stil ales şi produc o impresie frumoasă; capitulul, aşezat dimpotriva altarului, e el singur o biserică uriaşă; stranele ce-l înconjoară, în loc să înflorească în podoabele unor arabescuri fantastice, precum cele de la Burgos, contribuie la rigiditatea generală, neavînd drept altă podoabă decît nişte simple muluri. Ni s-a arătat locul pe care, vreme de paisprezece ani, s-a aşezat posacul Filip al II-lea,

---

285 [1] Catapeteasmă, iconostas, în spaniolă în original.

regele cel născut pentru a fi mare inchizitor; e strana din colţ; o uşă practicată în grosimea lambriurilor o face să comunice cu interiorul palatului. Fără a avea pretenţia că sînt de-o devoţiune prea plină de osîrdie, n-am pătruns niciodată într-o catedrală gotică fără a încerca un sentiment misterios şi profund, o emoţie extraordinară, şi fără spaima nedesluşită de a-l întîlni după un mănunchi de pilaştri pe însuşi Tatăl cel veşnic, cu lunga-i barbă de argint, cu mantia-i de purpură şi veşmîntu-i de azur, adunînd în poalele tunicii rugăciunile credincioşilor. În biserica Escurialului eşti într-atît de abătut, de împovărat, te simţi într-o asemenea măsură sub dominaţia unei puteri inflexibile şi mohorîte, încît inutilitatea rugăciunii ţi se pare lucru vădit. Dumnezeul unui templu clădit astfel nu se va lăsa niciînd înduplecat.

După ce am vizitat biserica, am coborît în Panteon. Aşa e numit cavoul unde sînt depuse trupurile regilor; e o încăpere octogonală, cu diametrul de treizeci şi şase de picioare pe o înălţime de treizeci şi opt, situată chiar sub partea din mijloc a altarului principal, astfel încît preotul, în timp ce face liturghia, stă cu picioarele pe piatra ce alcătuieşte cheia de boltă; cobori aici pe o scară de granit şi de marmură colorată, zăgăzuită de o frumoasă grilă de bronz. Panteonul e căptuşit în întregime cu iaspis, cu porfir şi alte pietre nu mai puţin preţioase. În ziduri sînt făcute nişe în formă de stelă funerară antică, menite să păstreze trupurile regilor şi reginelor răposate. Domneşte înăuntrul acestui cavou un frig pătrunzător şi ucigător, marmurile lustruite lucesc şi aruncă reflexe înghemate la razele tremurătoare ale torţei; ai spune că se prelinge apa pe ele şi te-ai putea crede într-o grotă submarină. Mostruosul edificiu te apasă cu toată greutatea lui; te înconjoară, te înlănţuie şi te înăbuşă; te simţi prins ca de tentaculele unei gigantice caracatiţe de granit. Morţii din urnele sepulcrale par mai morţi decît toţi ceilalţi morţi, şi-ţi vine greu să crezi că vor ajunge vreodată să învie. Şi-aici, ca şi în biserică, ai aceeaşi impresie de sinistru, de disperare; nu se află, în toate aceste

bolți mohorîte, o singură spărtură prin care să poți vedea cerul.

În sacristie, au mai rămas cîteva tablouri bune (cele mai bune au fost transferate la muzeul regal din Madrid), între altele, vreo două-trei tablouri pe lemn din școala germană, de-o rară perfecțiune. Plafonul scării celei mari e pictat în frescă de Luca Giordano și reprezintă în manieră alegorică legămîntul lui Filip al II-lea și fundarea mănăstirii. E de-a dreptul uimitor cîți stînjeni de zid a putut picta acest Luca Giordano în Spania, și ne vine greu să concepem posibilitatea unor asemenea lucrări, nouă, celor moderni, care ne pierdem răsuflarea pînă și sub cea mai neînsemnată povară. Pellegrini, Luca Gangiaso, Carduccio, Romulo Cincinnati și mai mulți alții au pictat la Escurial mănăstiri, bolți și plafoane. Plafonul bibliotecii, care e de Carduccio și Pellegrini, are un ton plăcut de frescă deschisă și luminoasă; compoziția e bogată iar arabescurile ce se împletesc sînt de cel mai bun gust. Biblioteca Escurialului prezintă această particularitate, și-anume, cărțile sînt potrivite pe rafturi cu cotorul la perete și tranșa spre privitor; nu știu care să fie pricina acestei ciudățenii. E mai cu seamă bogată în manuscrise arabe și trebuie să cuprindă comori inestimabile și cu totul necunoscute. Astăzi, cînd cucerirea Africii a făcut din limba arabă o limbă la modă și curentă, trebuie să sperăm că mina aceasta bogată va fi scotocită în toate sensurile de către tinerii noștri orientaliști; celelalte cărți mi s-au părut a fi în general de teologie și de filozofie scolastică. Ne-au fost arătate cîteva manuscrise pe hîrtie velină cu marginile pline de majuscule împodobite și de miniaturi; dar cum era duminică și bibliotecarul lipsea, ne-am ales doar cu atît, și am plecat fără să fi văzut un singur incunabul, neplăcere mai greu resimțită de companionul meu decît de mine, care din nefericire nu am nici patima bibliofiliei și nici oricare alta.

Într-unul din coridoare e pus un Christ de marmură albă, în mărime naturală, atribuit lui Benvenuto Cellini și cîteva picturi fantastice foarte

stranii, în maniera ispitirilor lui Callot şi Teniers, dar cu mult mai vechi. Altminteri, greu poate fi închipuit ceva mai monoton decît aceste interminabile coridoare din granit cenuşiu, strîmte şi joase, care circulă prin edificiu ca nişte vine în corpul omenesc; trebuie cu-adevărat să fii orb ca să te descurci prin ele; urci, cobori, faci mii de cotituri, şi nici nu-ţi trebuie să te plimbi mai mult de trei sau patru ceasuri, ca să-ţi prăpădeşti pe de-a-ntregul pingelele încălţărilor, deoarece granitul e aspru ca o pilă şi nesupus ca şi glaspapirul. Cînd te afli deasupra domului, îţi dai seama că bulele, care de jos ţi se par mari cît nişte zurgălăi, au nişte dimensiuni uriaşe, putînd alcătui nişte monstruoase globuri terestre. Un orizont necuprins ţi se desfăşoară la picioare, şi dintr-o singură privire poţi îmbrăţişa întreaga întindere sinuoasă ce te desparte de Madrid; de cealaltă parte, se înalţă munţii Guadarrama: vezi astfel întreaga configuraţie a monumentului; scobori cu privirea în curţi şi în mănăstiri, cu şirurile lor de arcade suprapuse, cu cîte un havuz sau un pavilion central; acoperişurile îşi arată spinările, ca atunci cînd le vezi de sus.

Pe vremea cînd am urcat noi în dom, se afla deasupra pe unul din coşuri, într-un cuib mare de paie, semănînd cu un turban răsturnat, a barză cu trei pui. Familia aceasta interesantă avea o înfăţişare cît se poate de stranie: mama stătea într-un picior în mijlocul cuibului, cu gîtul vîrît între aripi, cu ciocul maiestuos aşezat pe guler, ca un filozof meditînd; puii îşi întindeau ciocurile lungi şi gîtul lung pentru a-şi cere hrana. Nădăjduiam să fiu martorul uneia din acele scene sentimentale ale istoriei naturale, în care se vede cum pelicanul alb îşi sfîşie carnea pentru a le da să sugă micuţilor; barza însă părea a se sinchisi prea puţin de demonstraţiile famelice ale puilor ei, stînd tot atît de neclintită ca şi barza gravată pe lemn ce împodobeşte frontispiciul cărţilor ilustrate de Cramoisy. Grupul acela melancolic sporea şi mai mult singurătatea adîncă a locului, dînd o nuanţă egipţiană îngrămădirii aceleia faraoneşti. La coborîre

am văzut grădina, unde se află mai multă arhitectură decît vegetaţie; întîlneşti terase mari şi straturi de merişor retezat ce reprezintă desene asemănătoare ramajelor vechilor ţesături de damasc, cu cîteva havuzuri şi cîteva ochiuri de apă verzuie, o grădină plicticoasă şi solemnă, ţepoasă ca o *golilla*[1] şi întru totul vrednică de ctitoria mohorîtă pe care o însoţeşte.

Există, zice-se, o mie o sută zece ferestre numai la exterior, ceea ce stîrneşte mare uimire burghezilor; nu le-am numărat, preferînd să dau crezare decît să mă dedau unei asemenea trebi; dar se prea poate să fie aşa, căci niciodată n-am văzut atîtea ferestre la un loc; şi numărul uşilor e la fel de fabulos.

Am ieşit din acest deşert de granit, din această monahală necropolă cu un sentiment nespus de satisfacţie şi de uşurare. Mi se părea că reînviu şi că voi mai putea să fiu tînăr şi să mă bucur, înconjurat de creaţiunea bunului Dumnezeu, lucru de la care-mi luasem orice nădejde sub bolţile acelea funebre. Aerul călduţ şi luminos mă învăluia ca o stofă moale de lînă fină, încălzindu-mi trupul îngheţat de atmosfera cadaverică dinăuntru; scăpasem de coşmarul acela arhitectural despre care crezusem că n-are să se mai sfîrşească. Îi sfătuiesc pe cei care au îngîmfarea să spună că se plictisesc să se ducă să petreacă vreo trei-patru zile la Escurial; abia acolo vor afla ce-i acela plictis adevărat, şi se vor amuza tot restul vieţii gîndindu-se că ar putea fi la Escurial dar că nu sînt.

---

[1] Guler cu multe falduri încreţite purtat de demnitarii spanioli în vechime.

GRANADA: ALHAMBRA, GENERALIFE

Înainte de-a merge mai departe trebuie să prevenim cititorii, care ar putea socoti descrierile noastre (altminteri de-o exactitate scrupuloasă) mai prejos de ideea pe care şi-au făcut-o despre Alhambra, că acest palat-fortăreaţă al vechilor regi mauri n-are cîtuşi de puţin înfăţişarea pe care i-o dă închipuirea. Te aştepţi la terase supraetajate, la minarete acoperite de dantelărie, la perspective nesfîrşite de colonade. În realitate nu afli nimic din toate acestea; din exterior, nu vezi decît turnuri groase şi masive de culoarea cărămizii ori a pîinii prăjite, înălţate în epoci diferite de regii mauri; în interior, o suită de săli şi de galerii decorate cu nespusă delicateţe dar fără nimic grandios. Cu aceste rezerve, să ne urmăm drumul.

Cînd ai trecut de porţile Granadei, te afli în incinta fortăreţei şi sub jurisdicţia unui guvernator aparte. Două drumuri se despart într-un crîng bătrîn. S-o apucăm pe cel din stînga care ne duce la fîntîna lui Carol Quintul; e cel mai abrupt dar şi cel mai scurt şi mai pitoresc. Pîraie se scurg repede în albii căptuşite cu pietriş, răspîndind răcoarea la poalele copacilor, care aparţin aproape toţi speciilor din nord şi a căror verdeaţă are o prospeţime de-a dreptul încîntătoare pe-aceste meleaguri atît de apropiate de Africa. Susurul apei se amestecă cu ţîrîitul răguşit a sute de mii de greieri al căror cîntec nu se întrerupe o clipă, amin-

tindu-ţi fără doar şi poate, în ciuda răcorii, de ţinuturile meridionale şi toride. Apa ţîşneşte din toate părţile pe sub trunchiurile copacilor bătrîni, scurgîndu-se prin spărturile zidurilor vechi. Cu cît e mai cald, cu atît izvoarele sînt mai bogate, deoarece zăpada e cea care le alimentează. Amestecul acesta de apă, zăpadă şi foc face din climatul Granadei ceva fără de pereche în lume, un adevărat paradis terestru şi, fără a fi mauri, cînd părem cufundaţi într-o melancolie profundă, cineva ne-ar putea aplica dictonul arab: *Se gîndeşte la Granada.*

La capătul drumului, care urcă întruna, dai de o fîntînă mare, monumentală, încastrată într-un zid de susţinere şi închinată lui Carol Quintul, încărcată de devize, blazoane, victorii, acvile imperiale, medalioane mitologice, toate după gustul romano-german, de-o bogăţie greoaie, impresionantă. Două herburi cu armele casei de Mondejar arată că don Luís de Mendoza, marchiz cu acest titlu, a înălţat monumentul întru cinstirea cezarului cu barbă roşie. Fîntîna cu zidurile ei solide susţine pămîntul rampei ce duce la poarta Judecăţii, prin care pătrunzi în Alhambra propriu-zisă.

Poarta Judecăţii a fost construită de regele Yusuf-Abul-Hagiag, pe la 1348: numele îi vine de la obiceiul musulmanilor de a împărţi dreptatea pe pragul palatelor lor, obicei ce are avantajul de-a fi foarte maiestuos şi de-a nu lăsa pe nimeni să pătrundă în curţile interioare; deoarece maxima domnului Roger-Collard[1]: „Viaţa privată trebuie să se desfăşoare între ziduri", a fost inventată cu multe secole înainte de către Orient, acest pămînt al soarelui de unde vine întreaga lumină şi întreaga înţelepciune.

Numele de turn ar fi mai cu îndreptăţire dat decît acela de poartă deoarece construcţia regelui maur Yusuf-Abul-Hagiag, e cu adevărat un turn masiv şi pătrat, destul de înalt şi străpuns de un

---

[1] *Pierre-Paul Roger-Collard* (1763—1845), filozof şi om politic francez, profesor de istorie şi filozofie la Facultatea de litere din Paris.

mare arc concav în formă de inimă, căruia hieroglifele de pe cheie şi de pe mînă, întipărite în scobitura a două pietre separate, îi dau un aer sever şi cabalistic. Cheia e un simbol foarte venerat la arabi, din cauza unui verset din Coran care începe prin aceste cuvinte: *El a deschis*, cît şi a multor altor înţelesuri tainice; mîna e hărăzită să alunge deochiul, *la jettatura*, precum micuţele mîini făcute din coral şi purtate de napolitani sub formă de ac de siguranţă sau de brelocuri pentru a se apăra de privirile saşii. Exista o veche prezicere care spunea că Granada nu va fi luată decît atunci cînd mîna va fi apucat cheia; trebuie să mărturisim, spre ruşinea profetului, că cele două hieroglife se află tot la locul lor, şi că Boabdil, *el rey chico*[1], după cum era numit din cauza staturii lui scunde, a scos, pe cînd s-a aflat în afara Granadei cucerite, acel geamăt istoric, numit *el sospiro del Moro*[2], şi care a dat şi numele unei stînci din masivul Sierra Elvira.

Turnul acesta crenelat, masiv, în lucitoare culori portocalii şi roşii pe fond de cer albastru crud, avînd în spate o prăpastie de vegetaţie, oraşul semănat în trepte, iar mai departe lungi şiruri de munţi străbătuţi de vine în mii de nuanţe, ca porfirurile africane, alcătuiesc o intrare cu-adevărat maiestuoasă şi minunată palatului arab. Sub poartă e instalat un corp de gardă, şi nişte bieţi soldaţi zdrenţăroşi îşi fac siesta în acelaşi loc unde califii, stînd pe divane acoperite cu brocarturi ţesute în fir de aur, cu ochii negri nemişcaţi pe chipul lor de marmură, cu degetele vîrîte în vălul bărbii mătăsoase, ascultau cu un aer visător şi solemn plîngerile credincioşilor. Un altar, avînd deasupra chipul Fecioarei, este aplicat chiar pe zid, ca pentru a sfinţi de la cel dintîi pas fostul lăcaş al adoratorilor lui Mahomed.

După ce treci de poartă, dai într-o piaţă largă numită *de los Aljibes*, în mijlocul căreia se află un puţ al cărui ghizd e înconjurat de un fel de

---

[1] Regele-copil, în spaniolă în original.
[2] Oftatul maurului, în spaniolă în original.

hangar din scînduri căptușit cu împletitură din fire vegetale și sub care te duci să bei, pentru un *cuarto*[1], pahare mari de apă limpede ca diamantul, rece ca gheața și cu gust delicios. Turnurile Quebrada, Homenage, Armeria și Vela, al căror clopot vestește împărțirea apei, parapeții de piatră de care te poți sprijini în coate pentru a admira spectacolul minunat ce ți se desfășoară dinaintea ochilor, înconjoară piața pe una din părți; cealaltă e ocupată de palatul lui Carol Quintul, mare monument din vremea renașterii, care-ar fi admirat peste tot în altă parte dar care aici e blestemat, dacă ne gîndim că el acopere o parte a Alhambrei, dărîmată anume pentru a-i fi încastrată masa aceea greoaie. Și totuși acest Alcazar a fost proiectat de Alonzo Berruguete; trofeele, basoreliefurile, medalioanele fațadei au fost trasate de-o daltă pricepută, îndrăzneață, migăloasă; curtea circulară cu coloane de marmură, unde trebuiau să aibă loc luptele cu tauri, este cu siguranță o operă arhitecturală magnifică, dar *non erat hic locus*[2].

Pătrunzi în Alhambra printr-un coridor situat în unghiul palatului lui Carol Quintul și ajungi, după cîteva ocoluri, la o curte mare, desemnată deopotrivă cu numele de *Patio de los Arrayanes* (Curtea Mirților), *de l'Alberca* (a Rezervorului), sau *Mezuar*, cuvînt arab ce înseamnă baia femeilor.

Cînd ieși din coridoarele întunecate și pătrunzi în incinta aceasta mare, scăldată în lumină, încerci o senzație asemănătoare Dioramei. Ți se pare că bețigașul unui vrăjitor te-a transportat în plin Orient, cu vreo patru-cinci secole în urmă. Timpul, care schimbă totul în mersul lui, n-a modificat întru nimic aspectul acestor locuri, unde apariția sultanei Lanț-al-Inimilor și a maurului Tarfé, în mantia-i albă, n-ar pricinui nici cea mai ușoară mirare.

În mijlocul curții e săpat un rezervor mare, avînd o adîncime de vreo trei-patru picioare, în formă

---

[1] Bănuț vechi de aramă, în spaniolă în original.

[2] Nu aici era locul, în latină în original.

de paralelogram, mărginit de două straturi de mirţi şi de arbuşti, terminat la fiecare capăt cu un fel de galerie de coloane zvelte ce susţin arcuri în stil maur de o mare delicateţe. Havuzuri în care apa ţîşneşte, şi-al cărei preaplin se varsă în rezervor printr-o rigolă de marmură, sînt practicate sub fiecare galerie, completînd simetria decoraţiei. În stînga se află arhivele şi încăperea unde, printre rămăşiţe de tot felul, e azvîrlit — trebuie s-o spunem spre ruşinea locuitorilor Granadei — magnificul vas de Alhambra, înalt de aproape patru picioare, acoperit tot de ornamente şi inscripţii, piesă de o nepreţuită raritate, ce-ar face numai el singur faima unui muzeu şi pe care incuria spaniolă îl lasă să se degradeze într-un ungher sordid. Una din aripile ce alcătuiesc torţile a fost spartă de curînd. Tot în partea aceasta se află şi pasajele ce duc la fosta moschee, prefăcută în biserică după alungarea maurilor, şi aflată sub obladuirea Sfintei Maria de Alhambra. La dreapta sînt locuinţele slujitorilor, unde capul vreunei oacheşe slujnice andaluze, încadrat de cîte-o fereastră maură îngustă, produce un efect oriental destul de mulţumitor. În fund, deasupra acoperişului stricat din olane rotunde, care a înlocuit bîrnele din cedru şi ardeziile aurite ale acoperişului arab, se înalţă maiestuos turnul Comares, ale cărui creneluri îşi decupează dantelăria roşie pe admirabila limpezime a cerului. Turnul acesta adăposteşte sala Ambasadorilor şi comunică cu *Patio de los Arrayanes* printr-un soi de anticameră numită *la Barca*, din pricina formei ei.

Anticamera Sălii Ambasadorilor e demnă de destinaţia dată: îndrăzneala arcadelor, varietatea, înlănţuirea arabescurilor, mozaicurile pereţilor, lucrătura bolţii din stuc, tot atît de minuţios ornamentată ca şi un tavan de grotă plin de stalactite, cu zugrăveala în culoare azurie, verde şi roşie, ale cărei urme se mai pot încă desluşi, constituie un ansamblu de-o originalitate şi de-o ciudăţenie încîntătoare.

De fiecare parte a uşii ce dă în Sala Ambasadorilor, în însişi stîlpii arcadei, deasupra căptuşelii

din ochiuri de geam lucitoare, ale căror triunghiuri strident colorate împodobesc partea de jos a zidurilor, sînt săpate în formă de mici capele două nişe de marmură albă, sculptate cu o delicateţe nespusă. Aici îşi lăsau maurii de altădată papucii, înainte de a pătrunde înăuntru, în semn de cinstire, cam tot aşa cum noi ne scoatem pălăria de pe creştet în locurile respectabile.

Sala Ambasadorilor, una din cele mai mari din Alhambra, umple întreg interiorul turnului Comares. Plafonul, din lemn de cedru, oferă combinaţiile matematice atît de familiare arhitecţilor arabi: toate porţiunile sînt în aşa fel ajustate încît unghiurile lor — ieşinde sau intrînde — să alcătuiască o infinită varietate de desene; zidurile dispar sub o reţea de ornamente atît de dese, atît de strîns înlănţuite, încît nu le-ai putea compara mai potrivit decît cu mai multe ochiuri de dantelă aşezate unele într-altele. Arhitectura gotică, cu broderiile ei din piatră şi rozetele ajurate — nu e nimic pe lîngă acestea. Doar podoabele spatulelor pentru servitul peştelui şi broderiile de pe hîrtia ştanţată ce slujeşte cofetarilor drept îmbrăcăţeală la bomboane, ne-ar ajuta să ne facem o idee. Una din caracteristicile stilului maur este aceea că oferă foarte puţine reliefuri şi foarte puţine profile. Toată această ornamentaţie se dezvoltă pe planuri netede şi fără a ieşi în relief mai mult de patrucinci degete; e ca un fel de covor executat în zidul însuşi. Un element aparte o distinge: întrebuinţarea scrierii ca motiv de decoraţie; e drept că scrisul arab cu formele lui pline de contururi misterioase se pretează de minune la aceasta. Inscripţiile, luate aproape totdeauna din versetele Coranului, sau din elogiile aduse feluriţilor regi ce-au clădit şi decorat sălile, se desfăşoară de-a lungul frizelor, pe stîlpii ce încadrează uşile, împrejurul arcului ferestrelor, întreţesute cu flori, rinsouri, răsucituri, şi tot felul de bogăţii ale caligrafiei arabe. Cele din Sala Ambasadorilor înseamnă în traducere: *Slavă lui Dumnezeu, putere şi bogăţie credincioşilor* sau conţin elogii în cinstea lui Abu-Nazar care, *de-ar fi fost dus viu în ceruri, ar fi lipsit ste-*

lele şi planetele de strălucire; aserţiune hiperbolică ce ni se pare puţin cam prea orientală. Alte inscripţii aduc elogii lui Abu-Abd-Allah, alt sultan ce-a pus meşterii să lucreze la această parte a palatului. Ferestrele sînt încărcate cu versuri în cinstea limpezimii apelor rezervorului, a prospeţimii arbuştilor şi a miresmei florilor ce împodobesc curtea Mezuar-ului, care se zăreşte într-adevăr din Sala Ambasadorilor prin uşa şi colonetele galeriei.

Ferestruicile de apărare cu balcon interior, practicate la o mare înălţime deasupra pămîntului, plafonul din lemn, fără alte decoraţii decît zigzagurile şi înlănţuirile formate de îmbinarea bucăţilor, dă Sălii Ambasadorilor un aspect mai sever decît altor săli din palat şi mai pe potriva destinaţiei sale. De la fereastra din fund, te poţi bucura de-o priveliştе minunată asupra văii prăpăstioase a fluviului Darro.

La finele acestei descrieri se cuvine să mai spulberăm încă o iluzie: toate aceste minunăţii nu sînt făcute nici din marmură, nici din alabastru, nici măcar din piatră, ci pur şi simplu din ghips! Ceea ce contrazice multe din ideile preconcepute despre luxul feeric pe care singur numele de Alhambra îl trezeşte, chiar şi în închipuirile cele mai cumpătate; dar nici că se poate ceva mai adevărat: cu excepţia coloanelor, de obicei cioplite dintr-o singură bucată şi a căror înălţime nu trece de şase-opt picioare, de cîteva dale din pardoseală, de cupa havuzurilor, de micile capele de pus papucii, nu se află o singură bucată de marmură care să fi fost întrebuinţată la construcţia interioarelor Alhambrei. La fel şi la Generalife: nici un popor, dealtminteri, n-a împins mai departe ca arabii arta de a modela, de a întări şi a cizela ghipsul, care în mîna lor capătă duritatea stucului, fără a avea şi luciul supărător al acestuia.

Cea mai mare parte din ornamente e făcută aşadar cu mulaje şi repetată fără mare osteneală ori de cîte ori simetria o cere. Nimic mai uşor decît reproducerea identică a unei săli din Alhambra; ar fi de ajuns să iei tipare după toate motivele

decorative. Două din arcadele Sălii Tribunalului, care se prăbuşiseră, au fost refăcute de lucrătorii din Granada cu o prefecţiune ce nu lasă nimic de dorit. Dacă am fi puţintel milionar, una din fanteziile noastre ar fi să facem un duplicat al Curţii Leilor într-unul din parcurile noastre.

Din Sala Ambasadorilor, se merge, printr-un coridor de construcţie relativ modernă, spre *el tocador* sau camera de toaletă a reginei. E un pavilion micuţ situat în înălţimea unui turn, din care te bucuri de cea mai minunată panoramă, şi care slujea drept oratoriu sultanelor. La intrare, se poate vedea o dală de marmură albă, străpunsă de mici orificii, pentru a lăsa să treacă fumul aromatelor ce erau arse sub planşeu. Pe pereţi, se mai văd încă fresce fantaste executate de Bartolomeo de Ragis, Alonzo Perez şi Juan de La Fuente. Pe friză se întrepătrund, laolaltă cu grupuri de amoraşi, iniţialele Isabelei şi ale lui Filip al V-lea. E greu să-ţi închipui ceva mai cochet şi mai încîntător decît acest cabinet cu micuţe coloane maure, cu arcaturi teşite, suspendat deasupra unei prăpăstii azurii, al cărei fund e presărat cu acoperişurile Granadei, unde adierea vîntului aduce miresmele din Generalife, tufă uriaşă de leandri, în florită în fruntea colinei următoare, şi mieunatul plîngăreţ al păunilor care se plimbă pe deasupra zidurilor năruite. Cîte ore nu mi-am petrecut aici, învăluit de acea melancolie senină, atît de diferită de melancolia din Nord, cu un picior atîrnînd deasupra prăpastiei, povăţuindu-mi ochii să reţină întocmai fiece formă, fiece contur al admirabilului tablou ce se desfăşura dinainte-le şi pe care fără îndoială că nu-l vor mai vedea! Nicicînd vreo descriere, nicînd vreo pictură nu va putea să se apropie de strălucirea, de lumina, de vioiciunea acestor nuanţe. Tonurile cele mai obişnuite capătă strălucirea pietrelor preţioase şi totul se armonizează în aceeaşi gamă. Spre sfîrşitul zilei, cînd razele soarelui cad pieziş, se produc efecte de neînchipuit: munţii scînteiază ca nişte grămezi de topaze, de porfire şi de rubine; o pulbere
 de aur scaldă golurile şi, cum lucrul se întîmplă

des pe timp de vară, plugarii ard paiele, iar rotocoalele de fum ce se înalţă încet spre cer împrumută focurilor apusului reflexe magice. Mă miră faptul că pictorii spanioli şi-au întunecat îndeobşte atît de mult tablourile, îndreptîndu-se aproape exclusiv spre imitarea lui Caravaggio şi a maeştrilor întunecaţi. Pînzele lui Decamps şi Marilhat, care nu au pictat decît peisaje din Asia sau Africa, dau despre Spania o idee cu mult mai dreaptă decît toate tablourile aduse cu atîta caznă din Peninsulă.

Vom trece, fără a ne opri, prin grădina Lindaraja, care nu mai e decît un loc în paragină, presărat cu ruine şi plin de mărăcini, şi vom pătrunde pentru o clipă în băile sultanei, căptuşite cu mozaicuri făcute din pătrăţele de pămînt ars şi lăcuit, brodate cu filigrane de ghips în măsură să întreacă podoabele madreporelor celor mai complicat alcătuite. Un havuz ocupă mijlocul încăperii; două intrînduri, aducînd cu două alcovuri, sînt practicate în zid; aici veneau Lanţ-al-Inimilor şi Zobeida să se odihnească, pe nişte bucăţi de ţesături pătrate, cusute în fir de aur, după ce savuraseră deliciile şi rafinamentele unei îmbăieri orientale. Se mai văd şi astăzi, la vreo cincisprezece picioare de la pămînt, estradele sau balcoanele unde se aşezau muzicanţii şi cîntăreţii. Benoarele sînt făcute din nişte cuve mari de marmură albă, cioplite dintr-o singură bucată, aşezate în nişte mici încăperi boltite, luminate prin nişte rozete sau stele decupate în zid. Nu vom vorbi, din teama de a nu ajunge la unele repetări plictisitoare, de Sala Tainelor, în care se observă un efect deosebit de acustică, şi ale cărei unghere sînt înnegrite de nasul curioşilor care se duc să şoşotească acolo vreo necuviinţă, credincios vehiculată în celălalt ungher; nici de Sala Nimfelor, unde se vede deasupra uşii un minunat basorelief reprezentîndu-l pe Jupiter preschimbat în lebădă şi mîngîind-o pe Leda, de o libertate de compoziţie şi de-o îndrăzneală în execuţie neobişnuite; nici de apartamentele lui Carol Quintul, jalnic devastate, care nu mai prezintă nici o curiozitate în afară de plafoanele împodobite cu ambiţioasa deviză: *Non plus*

ultra[1], şi vom poposi în Curtea cu Lei, partea cea mai curioasă şi mai bine conservată din toată Alhambra.

Gravurile englezeşti şi numeroasele desene ale Curţii cu Lei ce-au fost publicate nu dau decît o imagine foarte incompletă a acesteia şi cît se poate de falsă: aproape la toate le lipsesc proporţiile juste, iar prin exagerarea cerută de redarea nenumăratelor detalii ale arhitecturii arabe dau impresia unui monument de o importanţă mult mai mare.

Curtea cu Lei are o sută douăzeci de picioare lungime, şaptezeci şi trei lăţime, iar galeriile ce-o înconjoară nu trec de douăzeci şi două picioare înălţime. Sînt alcătuite dintr-o sută douăzeci şi opt de coloane de marmură albă, împerecheate într-o dezordine simetrică din patru în patru şi din trei în trei; coloanele acestea, ale căror capiteluri foarte migălos lucrate, păstrează urmele aurului şi ale culorii, susţin arcaturi de o eleganţă nespusă şi de-o formă întru totul deosebită.

Cînd intri, ai dinainte-ţi, alcătuind fundul paralelogramului, Sala Tribunalului, a cărei boltă e un monument de artă de-o raritate şi de-un preţ inestimabile. Sînt picturi arabe, singurele poate ce-au ajuns pînă la noi. Una din ele înfăţişează chiar Curtea cu Lei, al cărei havuz se recunoaşte foarte bine, numai că e aurit; cîteva personaje, ce nu pot fi distinse desluşit din cauza vechimii picturii, par a se înfrunta cu armele. Cealaltă are drept subiect un soi de divan pe care stau laolaltă regii mauri ai Granadei, cărora li se văd încă foarte bine burnuzurile albe şi chipurile măslinii, gurile roşii şi misterioasele pupile negre. Picturile acestea, pe cît se spune, sînt făcute pe o piele anume preparată şi lipită pe panouri de cedru, slujind drept dovadă că preceptul Coranului care interzice reprezentarea făpturilor însufleţite nu era totdeauna cu străşnicie urmat de către mauri, chiar dacă cei doisprezece

[1] În traducere literară: Culmea perfecţiunii, în latină în original.

lei ai havuzului nu sînt acolo pentru a confirma cele spuse.

La stînga, în mijlocul galeriei, în sensul lungimii, se află sala celor Două Surori, ce corespunde Sălii Regilor Abencerage. Numele de *las Dos Hermanas* îi vine de la două dale uriaşe de marmură albă de Machael, la fel de mari şi desăvîrşit de asemănătoare, ce se pot vedea pe pardoseala ei. Bolta sau cupola, pe care spaniolii o numesc foarte sugestiv *media naranja* (jumătate de portocală), e o minune de lucrătură şi de răbdare. E ceva ce-ar aduce cu fagurii unui stup, cu stalactitele unei grote, cu ciorchinii din bule de săpun pe care copiii le suflă cu paiul. Miriadele de bolţi micuţe, de domuri, ce măsoară cîte trei-patru picioare şi care iau naştere unele din altele, întretaie şi îşi întrerup în fiece clipă muchiile, par mai curînd urmarea unei cristalizări întîmplătoare decît opera mîinii omeneşti; albastrul, roşul şi verdele strălucesc încă în scobitura ciuburilor aproape la fel de viu, de parcă abia ar fi fost zugrăvite. Pereţii, ca şi cei ai Sălii Ambasadorilor, sînt acoperiţi, de la frize şi pînă la înălţimea unui stat de om, de broderii în stucatură de-o delicateţe şi-o complicaţie de necrezut. Pardoseala e căptuşită cu pătrăţele de pămînt ars şi lucios, cu colţuri negre, verzi şi galbene care alcătuiesc un mozaic pe fond alb. Mijlocul încăperii, după nedezminţitul obicei al arabilor, ale căror locuinţe nu par a fi decît nişte mari havuzuri înfrumuseţate, e ocupat de un bazin cu un fir de apă. Sînt patru sub porticul Tribunalului, tot atîtea sub porticul intrării, un altul în Sala Regilor Abencerage, fără a mai socoti *la Taza de los Leones*,[1] care, nemulţumită cu apa vărsată de boturile celor doisprezece monştri, mai azvîrle şi spre cer un torent prin ciuperca ce-o acoperă. Toată apa aceasta se îndreaptă, prin rigole scobite în dalajul sălilor şi în pardoseala curţii, spre poalele Fîntînii Leilor, unde se înfundă într-o conductă subterană. Iată, neîndoielnic, un soi de

[1] Fîntîna Leilor, în spaniolă în original.

locuință în care omul n-ar putea fi stînjenit de praf, și te întrebi cum puteau fi sălile acestea locuite iarna. Desigur că atunci marile uși de cedru erau închise, pardoseala de marmură era așternută cu covoare groase, în *braseros* erau aprinse focuri de nuc și de lemn plăcut mirositor, și astfel era așteptată întoarcerea timpului călduros, care în Granada nu se face niciodată mult așteptat.

Nu vom descrie Sala Regilor Abencerage, care este aproape aidoma Sălii celor Două Surori, și nu are nimic aparte afară de străvechea ei poartă din plăci de lemn romboidale de pe vremea maurilor. În Alcazar-ul din Sevilla se poate vedea una întru totul asemănătoare.

La Taza de los Leones se bucură, în poeziile arabe, de o faimă minunată, nu se află laudă cu care superbele animale să nu fie copleșite; trebuie însă să mărturisească că e greu să afli ceva care să semene mai puțin a lei decît aceste produse ale fanteziei africane: labele sînt simpli țăruși asemănători bucăților de lemn abia cioplite ce se înfig în pîntecele cîinilor de carton pentru a-i face să stea în echilibru; boturile, brăzdate de dungi transversale, pentru a închipui desigur mustățile, seamănă întocmai cu niște boturi de hipopotam; ochii sînt desenați prea primitiv, amintind de încercările stîngace ale copiilor. Și totuși, cei doisprezece monștri, dacă-i accepți nu ca pe niște lei, ci ca pe niște himere, ca pe niște capricii ornamentale, produc dimpreună cu tipsia ce-o susțin, un efect pitoresc și plin de eleganță ce te ajută să le înțelegi faima și laudele din inscripția arabă numărînd douăzeci și patru de versuri a cîte douăzeci și două de silabe, săpate pe pereții cupei în care cade apa ce se revarsă din cupa de sus. Cerem iertare cititorilor pentru fidelitatea oarecum grosolană a traducerii:

„O, tu cel' ce privești leii pe locurile lor! Observă că nu le lipsește decît viața pentru a fi desăvîrșiți. Tu, cel care ai moștenit acest Alcazar și acest regat, ia-l din nobilele mîini care
 l-au cîrmuit fără de silă și fără de împotrivire.

Fie ca Domnul să te apere întru lauda operei pe care de curînd ai isprăvit-o, şi să te pună pentru totdeauna la adăpost de răzbunarea duşmanului tău! Cinste şi slavă ţie, o, Mahomed! regele nostru, dăruit cu podoaba celor mai alese virtuţi care te-au ajutat să birui totul! Fie ca Dumnezeu nicicînd să îngăduie ca grădina aceasta frumoasă, oglinda virtuţilor tale, să fie întrecută de vreo alta! Materia ce nuanţează bazinul havuzului e ca sideful perlei sub apa limpede şi strălucitoare; luciul ei seamănă cu argintul topit, căci limpezimea apei şi albeaţa pietrei sînt fără de asemănare; ai spune că-i o picătură de esenţă transparentă pe un chip de alabastru. Ar fi greu să-i urmăreşti mişcarea. Priveşte apa şi priveşte tipsia, şi nu vei putea deosebi dacă apa rămîne neclintită sau dacă marmura se prelinge. Asemenea unui ostatec al dragostei, a cărui faţă se scaldă în jale şi teamă sub privirea pizmaşului, la fel şi apa pizmuitoare se sumeţeşte împotriva pietrei iar piatra duşmăneşte apa. Şuvoiului acesta nesecat i se poate asemui mîna regelui nostru care e la fel de darnic şi de generos pe cît leul e de puternic şi neînfricat".

În bazinul Fîntînii Leilor au căzut capetele celor treizeci şi şase de vlăstare din spiţa regilor Abencerage, atrase într-o cursă de cei din neamul Zegris. Ceilalţi Abencerage ar fi avut cu toţii aceeaşi soartă, de nu i-ar fi slujit devotamentul unui micuţ paj ce-a dat fuga să-i vestească, cu preţul vieţii lui, pe supravieţuitori, împiedicîndu-i să pătrundă în curtea fatală. În fundul bazinului îţi sînt arătate mari pete roşietice, învinuiri de neşters lăsate de victime împotriva cruzimii călăilor lor. Din păcate eruditii susţin că nici regii Abencerage, nici cei din neamul Zegris n-au existat vreodată. Mă sprijin întru totul în privinţa aceasta pe romanţe, pe tradiţiile populare şi pe nuvela domnului de Châteaubriand şi cred cu tărie că urmele purpurii sînt de sînge iar nu de rugină.

[...] Generalife este situat la mică distanţă de Alhambra, pe o ridicătură a aceluiaşi munte. Se

ajunge acolo pe un soi de drum scobit în pămînt care se încrucişează cu rîpa *de los Molinos*[1], mărginită toată de smochini cu frunze uriaşe, lucitoare, de stejari verzi, de arbori de fistic, de dafini, de cişti, arbuşti de o incredibilă vigoare vegetală. Solul pe care păşeşti e alcătuit dintr-un nisip galben, îmbibat tot cu apă şi de o fecunditate neobişnuită. Nimic mai încîntător decît să urmezi drumul acesta ce pare a fi tăiat printr-o pădure virgină din America, într-atît e de năpădit de frunziş şi de flori, într-atît respiri pe cuprinsul lui o mireasmă ameţitoare de plante aromatice. Viţa ţîşneşte prin crăpăturile zidurilor ce cad în ruină, agăţîndu-şi de toate crengile cîrceii fantastici şi frunzele decupate ca un ornament arab; aloesul îşi deschide evantaiul lamelor lui azurii, portocalul înconjoară cu propria-i coroană trunchiul noduros, agăţîndu-se cu degetele-i rădăcinoase de sfărîmăturile abrupte. Totul înfloreşte, totul rodeşte într-o încîlceală stufoasă şi plină de întîmplări încîntătoare. O creangă de iasomie stingheră amestecă o steluţă rătăcită printre florile stacojii ale rodiului; un dafin, de la un capăt la celălalt al drumului, îmbrăţişează un cactus în pofida ţepilor acestuia. Natura, lăsată în seama ei, pare a-şi manifesta cochetăria şi a arăta în ce măsură arta, pînă şi cea mai rafinată şi mai ştiutoare, e departe de-a o ajunge.

După un sfert de ceas de mers, ajungi la Generalife, care nu-i întrucîtva decît *la casa de campo*, vila de la ţară a Alhambrei. Exteriorul, ca acela al tuturor construcţiilor orientale, e foarte simplu: ziduri mari, lipsite de ferestre, ce susţin o terasă cu o galerie împodobită de arcade, totul avînd în vîrf un micuţ belvedere modern. N-au mai rămas din Generalife decît arcade şi mari porţiuni de arabescuri, din nefericire îmbîcsite de straturi de var mereu reînnoite dintr-un îndărătnic şi exasperant simţ al curăţeniei. Încetul cu încetul, sculpturile delicate, înlănţuirea minunată a motivelor acestei arhitecturi fermecătoare s-au îm-

---

[1] Morilor, în spaniolă în original.

bîcsit, s-au astupat şi au dispărut. Ceea ce astăzi nu mai e decît un zid abia întipărit de dungi şerpuitoare era odinioară o dantelărie la fel de fină ca şi acele frunze de fildeş pe care răbdarea chinezilor le cizelează pentru evantaie. Bidineaua zugravului a făcut să dispară mai multe capodopere decît secera timpului, dacă ne e îngăduit să ne slujim de această expresie mitologică şi desuetă. Într-o sală destul de bine conservată, se remarcă o suită de portrete afumate ale regilor Spaniei, fără vreun alt merit decît cel cronologic.

Cu adevărat încîntătoare la Generalife sînt grădinile şi apele. Un canal căptuşit cu marmură ocupă întreaga lungime a împrejmuirii, rostogolindu-şi undele abundente şi repezi pe sub un şir de bolţi din verdeaţă alcătuite din tise tăiate şi într-o formă bizară. Portocali şi chiparoşi au fost sădiţi pe fiecare mal; la poalele unuia dintre aceşti chiparoşi de o grosime monstruoasă, şi care dăinuia de pe timpul maurilor, favorita lui Boabdil, dacă e să dăm crezare legendei, a dovedit adesea că zăvoarele şi gratiile nu sînt decît nişte chezăşii şubrede pentru virtutea sultanelor. Sigur e însă că trunchiul tisei e foarte gros şi foarte bătrîn.

Perspectiva se termină printr-o galerie cu portic, prevăzută cu jeturi de apă şi coloane de marmură, ca şi Curtea (*el patio*) Mirţilor de la Alhambra. Canalul face o cotitură şi pătrunzi în alte împrejmuiri împodobite cu havuzuri şi ale căror ziduri păstrează urmele frescelor din secolul al XVI-lea, reprezentînd aşezări rustice şi privelişti. În mijlocul unuia din aceste bazine tronează, ca un uriaş coş cu flori, un leandru gigantic, de-o strălucire şi-o frumuseţe neasemuite. În clipa cînd l-am văzut era ca o explozie florală, ca buchetul unui foc de artificii vegetal; o prospeţime minunată şi viguroasă, zgomotoasă aproape, dacă acest cuvînt se poate aplica la culori, pe lîngă care petalele trandafirului celui mai purpuriu ar părea spălăcite! Frumoasele-i flori ţîşneau cu întreaga ardoare a dorinţei de lumina curată a cerului; nobilele-i frunze, tăiate anume de natură pentru a încununa gloria, împrospătate de boarea stropilor

de apă răspîndiți din havuzuri, scăpărau în soare ca smaraldele. Nimic, niciodată nu m-a făcut să încerc un sentiment mai acut al frumuseții decît acest leandru de la Generalife.

Apele ajung în grădini printr-un fel de pantă foarte bruscă, mărginită de niște ziduri scunde ca de-o balustradă, susținînd canale alcătuite din olane mari, scobite, prin care pîrîiașele se reped sub cerul liber, scoțînd șopotul cel mai vesel și mai viu din lume. Pe fiecare coridor, jeturi abundente pornesc din mijlocul unor bazine micuțe, purtîndu-și creasta de cristal pînă sub frunzișul des al crîngului de leandri, ale căror crengi se unesc deasupra lor. Muntele sclipește de apă peste tot; la fiece pas țîșnește un izvor și mereu auzi murmurînd alături de tine undele abătute din calea lor și care se duc să alimenteze un havuz sau să ude vreun copac la rădăcină. Arabii au ridicat la cel mai înalt grad arta irigatului; lucrările lor hidraulice sînt mărturia unei civilizații dintre cele mai înaintate; se conservă și astăzi, și mulțumită lor Granada e paradisul Spaniei și se poate bucura de-o primăvară veșnică, sub o temperatură africană. Un braț al fluviului Darro a fost abătut din calea lui de către arabi și adus pe o distanță de mai bine de două leghe pe colina Alhambrei.

Din belvederele de la Generalife, zărești limpede configurația Alhambrei, cu incinta ei de tonuri roșietice pe jumătate ruinate și porțiunile de zid ce urcă și coboară, după cum e panta muntelui. Palatul lui Carol Quintul, pe care nu-l descoperi dacă te uiți spre oraș, își proiectează pe pantele damaschinate ale Sierrei Nevada, a cărei spinare albă zimțuiește în chip bizar cerul, masa lui robustă și pătrată pe care soarele așază un reflex auriu. Clopotnița de la Sfînta Maria își înalță silueta creștină deasupra crenelurilor maure. Printre crăpăturile zidurilor, cîțiva chiparoși își ridică suspinele negre ale frunzișului prin toată lumina și azurul acesta, ca un gînd trist în toiul bucuriei unei petreceri. Pantele colinei ce coboară spre Darro
 ca și rîpa *de los Molinos* dispar sub oceanul de

verdeață. E una din cele mai frumoase privelişti ce se poate închipui.

De partea cealaltă, ca pentru a contrasta cu atîta răcoare, se înalță un munte sterp, ars de soare, roşcat, tărcat cu tonuri de ocru şi de pămînt brun, numit *la Silla*[1] *del Moro*, din pricina ruinelor unor construcții ce se văd pe creastă. De aici se uita regele Boabdil la cavalerii arabi ce se întreceau jos pe pămîntul neted cu cavalerii creştini. Amintirea maurilor e veşnic vie în Granada. Ai spune că abia ieri au părăsit oraşul, şi judecînd după cele ce-au lăsat în urmă, e de-a dreptul păcat. Căci Spania de Sud simte nevoia civilizației africane nu a celei europene, care nu are legătură cu excesele climei şi nici cu pasiunile ce le inspiră.

[1] În spaniolă *la silla* are fie înțeles de şa de călărit, fie de scaun; în traducere: Şaua Maurului.

MOSCHEEA DIN CÓRDOBA

[. . .] Califul Abderam I a pus temeliile moscheii din Córdoba, către sfîrşitul secolului al VIII-lea; lucrările au fost conduse într-atît de susţinut, încît la începutul veacului IX construcţia era terminată: douăzeci şi unu de ani au fost de ajuns pentru a isprăvi edificiul acesta gigantic! Cînd te gîndeşti că acum o mie de ani o operă atît de minunată şi de proporţii colosale era executată într-atît de puţin timp de către un popor căzut mai apoi în cea mai sălbatică barbarie, mintea se miră şi refuză să creadă în pretinsele doctrine despre progres care sînt astăzi la modă: te simţi chiar ispitit să împărtăşeşti punctul de vedere contrar, cînd vizitezi ţinuturi ocupate odinioară de civilizaţii acum dispărute. Dinspre partea mea, totdeauna am regretat că maurii nu au rămas stăpîni în Spania, care, hotărît lucru, n-a făcut decît să piardă expulzîndu-i. Sub dominaţia lor, dacă e să dăm crezare exagerărilor populare, adunate cu atîta seriozitate de către istorici, Córdoba număra două sute de mii de case, optzeci de mii de palate şi nouă sute de băi; douăsprezece mii de sate îi slujeau drept periferii. Acum, nu are nici patruzeci de mii de locuitori, şi pare aproape pustie.

Abderam voia ca moscheea din Córdoba să fie o ţintă de pelerinaj, o Mecca occidentală, primul
 templu islamic după cel în care se odihneşte trupul

profetului. Încă nu am văzut *csaba-ua* din Mecca, dar mă îndoiesc că egalează ca magnificenţă şi întindere moscheea spaniolă. Aici era păstrată una din versiunile originale ale Coranului şi, relicvă încă şi mai preţioasă, un os din braţul lui Mohamed.

Oamenii din popor susţin şi acum că sultanul din Constantinopol tot mai plăteşte tribut regelui Spaniei, pentru ca slujbele liturghiei creştine să nu aibă loc în locul hărăzit anume profetului. Capela aceasta este numită în batjocură de către habotnici *el Zancarrón*, termen dispreţuitor ce înseamnă „falcă de măgar, schelet jalnic".

Moscheea din Córdoba e străpunsă de şapte porţi fără nimic monumental; căci însăşi construcţia ei se împotriveşte şi nu îngăduie portalul maiestuos, imperios cerut de planul sacramental al catedrelor catolice, încît prin exteriorul ei nimic nu te pregăteşte pentru minunăţiile dinăuntru. Vom păşi, cu îngăduinţa dumneavoastră, prin *el patio de los Naranjeros*, curte uriaşă şi magnifică, sădită cu portocali monstruoşi, contemporani cu regii mauri, înconjurată de lungi galerii prevăzute cu arcade şi căptuşite cu dale din marmură, în timp ce pe una din laturile sale se înalţă o clopotniţă de un gust nu prea ales, imitaţie stîngace a Giraldei, după cum ne-am putut da seama mai tîrziu, la Sevilla. Sub pardoseala acestei curţi se află, spune-se, o cisternă uriaşă. Pe timpul Omeiazilor se pătrundea direct din *el patio de los Naranjeros* în moscheea însăşi; deoarece oribilul zid ce astupă perspectiva în partea aceasta n-a fost înălţat decît după aceea.

Cea mai îndreptăţită idee ce se poate da despre acest straniu edificiu este să spui că seamănă cu o esplanadă mare, închisă de ziduri şi străjuită de coloane în mănunchiuri de cîte cinci. Esplanada are patru sute douăzeci de picioare lărgime şi patru sute patruzeci lungime. Coloanele sînt în număr de opt sute şaizeci; se spune că nu-i decît jumătate din moscheea iniţială.

Impresia pe care o încerci pătrunzînd în acest sanctuar străvechi al islamismului e de nedescris şi

nu are nici o legătură cu emoţiile pe care le prilejuieşte de obicei arhitectura: ţi se pare mai curînd că mergi printr-o pădure acoperită decît printr-un edificiu; în orice parte te-ai întoarce, privirea ţi se rătăceşte printre alei de coloane ce se încrucişează şi se întind cît vezi cu ochii, ca o vegetaţie de marmură ivită de la sine din pămînt; misterioasa semiobscuritate ce domneşte peste acest cring sporeşte şi mai mult iluzia. Numeri nouăsprezece nave în lungime, treizeci şi şase în lărgime; dar deschiderea arcadelor transversale e cu mult mai mică. Fiecare navă e alcătuită din două rînduri de bolţi suprapuse, unele din ele întîlnindu-se şi întrepătrunzîndu-se ca nişte panglici şi producînd efectul cel mai straniu. Coloanele, fiecare din ele tăiată dintr-o singură bucată, numără nu mai mult de zece-douăsprezece picioare pînă la capitelul fasonat într-un stil corintian arab, plin de forţă şi eleganţă, amintind mai curînd de palmierul din Africa decît de acanta din Grecia. Coloanele sînt din marmure rare, porfir, iaspis, brecie verde şi violetă, ca şi din alte minerale preţioase; sînt unele chiar şi antice, provenind, pe cît se spune, din ruinele unui vechi templu de-al lui Ianus. Astfel, trei religii şi-au celebrat ritualurile pe locul acesta. Din cele trei religii, una a dispărut fără putinţă de întoarcere în prăpastia trecutului, dimpreună cu civilizaţia pe care o reprezenta; cealaltă a fost împinsă dincolo de hotarele Europei, unde nu mai are decît un picior, pînă în străfundul Orientului; a treia, după ce a atins apogeul, măcinată de raţiune, slăbeşte pe zi ce trece, pînă şi în ţinuturile peste care domnea ca o suverană absolută; şi poate că bătrîna moschee a lui Abderam va mai dăinui încă îndeajuns de mult pentru a vedea o a patra credinţă instalîndu-se la umbra bolţilor sale şi celebrînd sub alte forme şi alte imnuri pe noul zeu, sau poate pe noul profet, căci Dumnezeu e întru veşnicie neschimbător.

Pe timpul califilor, opt sute de lampadare din argint, pline cu uleiuri aromatice, luminau navele cele prelungi, făceau să lucească porfirul şi iaspisul lustruit al coloanelor, agăţau o scînteiere de

lumină pe stelele aurite ale plafoanelor, trădînd în umbră mozaicurile de cristal şi legendele din Coran înlănţuite între ele de arabescuri şi flori. Printre aceste lampadare se aflau şi clopotele bisericii Sfîntul Iacob din Compostella, cucerită de mauri; spînzurate de-a-ndoaselea de boltă prin lanţuri de argint, luminau şi ele templul lui Alah şi al profetului lui, mirate peste poate de-a fi ajuns lămpi musulmane din clopote catolice precum fuseseră. Privirea putea pe-atunci să rătăcească în deplină libertate pe sub şirurile lungi de colonade şi să descopere, din adîncul templului, portocalii în floare şi havuzurile ţîşnitoare din *el patio*, scăldate sub potopul de lumină, devenită şi mai orbitoare datorită contrastului cu semiobscuritatea din interior. Din nefericire, perspectiva aceasta magnifică e zădărnicită în zilele noastre de biserica catolică, masă enormă, înfiptă greoi în însăşi inima moscheii arabe. Retabluri, capele, sacristii îmbîcsec şi distrug simetria generală. Biserica aceasta parazită, ciupercă monstruoasă de piatră, neg arhitectural crescut pe spinarea edificiului arab, a fost construită după planurile lui Hernan Ruiz şi nu e lipsită de merit în ea însăşi; ar fi vrednică de admiraţie peste tot în altă parte, dar locul pe care-l ocupă e pe veci regretabil. A fost înălţată, în ciuda împotrivirii opuse de *l'ayuntamiento*,[1] de către consiliul canonicilor, în urma unui ordin ce i-a fost smuls lui Carol Quintul, care nu văzuse moscheea. Acesta a spus, cîţiva ani mai tîrziu, după ce-a vizitat-o: „Dacă aş fi ştiut, n-aş fi îngăduit niciodată să fie atinsă opera cea veche: aţi pus ceea ce se vede peste tot în locul a ceea ce nu se vede nicăieri". Aceste cuvinte îndreptăţite l-au făcut pe mai marele canonicilor să-şi plece capul; dar răul se săvîrşise. Pe locul corului se poate admira un uriaş înveliş sculptat în lemn masiv de acaju şi reprezentînd scene din Vechiul Testament, operă a lui don Pedro Duque Cornejo, care şi-a închinat zece ani din viaţă acestei munci prodigioase, după cum se poate citi

[1] Primărie, în spaniolă în original.

pe mormîntul bietului artist, odihnindu-se sub o lespede la cîţiva paşi de opera sa. Apropo de mormînt, am remarcat unul ciudat, încastrat în zid, în formă de cufăr şi ferecat cu trei lacăte. Oare cum va face leşul, închis atît de grijuliu, în ziua judecăţii de apoi, pentru a deschide încuietorile de piatră ale coşciugului? Îşi va găsi cheile în vînzoleala generală?

Pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, vechiul plafon al lui Abderam, din lemn de cedru şi zadă, s-a păstrat cu toate chesoanele, scafele, romburile şi celelalte minunăţii orientale; a fost înlocuit prin bolţi şi semicupole de un gust îndoielnic. Vechiul dalaj a dispărut sub o pardoseală de cărămizi care a înălţat solul, a înecat fusul pilaştrilor şi a făcut şi mai sensibil cusurul cel mare al edificiului, prea scund pentru o asemenea întindere.

Toate aceste profanări nu împiedică faptul ca moscheea din Córdoba să fie încă unul din cele mai minunate monumente ale lumii; şi, pentru a ne face parcă să simţim cu şi mai mare amărăciune mutilările restului, o porţiune numită *el Mirah* s-a păstrat ca prin minune într-o integritate scrupuloasă.

Plafonul din lemn sculptat şi aurit, cu a sa *medianaranja* presărată de stele, ferestrele decupate şi prevăzute cu gratii care cern cu blîndeţe lumina zilei, galeria cu colonete împodobite cu trifolii, plăcile de mozaic din sticlă colorată, versetele din Coran scrise cu litere din cristal aurit ce şerpuiesc printre ornamente şi arabescurile cele mai graţios îmbinate alcătuiesc un ansamblu de-o bogăţie, o frumuseţe şi-o eleganţă feerice, ce nu-şi găseşte asemănare decît în *O mie şi una de Nopţi*, şi care nu are nimic de pizmuit în nici o altă artă. Nicicînd liniile n-au fost mai bine alese, culorile mai potrivit îmbinate; pînă şi caracterele gotice, în cele mai delicate capricii ale lor, şi-n cele mai preţioase orfevrerii, au ceva suferind, emaciat, bolnăvicios, care trădează barbaria şi copilăria artei. Arhitectura părţii numită *Mirah* vădeşte, dimpotrivă, o civilizaţie ajunsă la cel mai înalt grad

de înflorire, o artă în perioada ei culminantă; dincolo de ea nu se mai află decît decadența. Proporția, armonia, bogăția și grația — nimic nu lipsește. Din această capelă, pătrunzi într-un micuț sanctuar excesiv împodobit, al cărui plafon e tăiat dintr-un singur bloc de marmură scobită în formă de scoică și cizelat cu o delicatețe nespusă. Aici se afla pe semne sfînta sfintelor, locul deosebit și sacru unde prezența lui Dumnezeu se face mai simțită decît în altă parte.

O altă capelă, numită *capilla de los reyes moros*[1], unde califii își făceau rugăciunile despărțiți de mulțimea credincioșilor, oferă de asemenea amănunte curioase și încîntătoare: dar nu se bucură de același noroc ca porțiunea *Mirab*, și culorile i-au dispărut sub un nevrednic strat de var.

Sacristiile colcăie de bogății: nu vezi decît chivoturi bătute în pietre scumpe, strălucitoare, racle de argint de-o greutate cutremurătoare, de-o lucrătură nemaivăzută și mari ca niște catedrale în miniatură, candelabre, crucifixuri de aur, sfite brodate cu perle: un lux mai mult decît regesc și întru totul asiatic.

Pe cînd ne pregăteam să ieșim, paracliserul care ne slujea drept ghid, ne-a condus misterios într-un ungher întunecat arătîndu-ne ca pe o curiozitate supremă un crucifix despre care se spune că ar fi fost scrijelit cu unghiile de către un prizonier creștin într-o coloană de porfir de care era prins în lanțuri. Pentru a ne convinge de autenticitatea istorisirii, ne-a arătat statuia bietului captiv, așezată cîțiva pași mai departe. Fără a fi mai voltairian decît trebuie în materie de legende, nu mă pot împiedica să gîndesc că odinioară oamenii aveau unghii al naibii de tari ori că porfirul era deosebit de șubred. Dealtminteri, crucifixul acesta nu e singurul; mai e și un altul, la o altă coloană, dar cu mult mai neîndemînatic alcătuit. Paracliserul ne-a mai arătat și un uriaș colț de elefant din fildeș, suspendat în mijlocul unei cupole prin

---

[1] Capela regilor mauri, în spaniolă în original.

lanţuri de fier, ce semăna cu cornul de vînătoare al vreunui uriaş sarazin, al vreunui Nemrod dintr-o lume dispărută; colţul acela, se spune, a fost al unuia din elefanţii folosiţi la transportul materialelor în timpul construcţiei moscheii. Mulţumit de aceste explicaţii şi de bunăvoinţa ţîrcovnicului, i-am dăruit cîteva pesete.

CATEDRALA DIN SEVILLA

Consiliul canonicilor care a dispus construirea catedralei din Sevilla şi-a rezumat planul în aceste cuvinte: „Să înălţăm o ctitorie care să lase posterităţii impresia că am fost smintiţi". Să fie într-un ceas bun, iată un program cuprinzător şi spus pe şleau; avînd astfel mînă liberă, artiştii au făcut minuni, iar canonicii, pentru a grăbi terminarea edificiului, şi-au cedat toate veniturile, rezervîndu-şi doar atît cu cît să-şi ducă zilele. De trei ori preasfinţi canonici! Dormiţi în pace sub lespedea voastră, la umbra îndrăgitei voastre catedrale, şi fie ca sufletul vostru să se desfete în paradis în strane probabil mai puţin bine sculptate decît cele din lăcaşul înălţat la porunca voastră!

Pagodele hinduse cele mai îndrăzneţe şi mai monstruos de prodigioase nu pot fi puse alături de catedrala din Sevilla. E un munte scobit, o vale răsturnată; Notre-Dame din Paris s-ar plimba cu capul pe sus în nava centrală, care e de o înălţime înspăimîntătoare; pilaştri groşi ca nişte turnuri şi care par subţiri de-ţi dau fiori, se avîntă dinspre pămînt, pe care bolţile se lasă ca nişte stalactite ale unei grote de uriaşi. Cele patru nave laterale, deşi mai puţin înalte, ar putea adăposti biserici întregi cu clopotniţă cu tot. *El retablo* sau altarul principal, cu scările lui şi suprapunerile-i arhitectonice, cu şirurile de statui îngră-

mădite pe etaje, el singur e un edificiu uriaş; se înalţă pînă aproape de boltă. Făclia de Paşti, mare ca un catarg de vas, cîntăreşte două mii cincizeci de livre. Sfeşnicul de bronz care o susţine e un fel de coloană a Pieţii Vendôme; e copiat după sfeşnicul templului din Ierusalim, aşa cum se vede înfăţişat pe basoreliefurile arcului lui Titus; totul e în aceeaşi proporţie de grandios. În catedrală se ard într-un an lumînări ce cîntăresc douăzeci de mii de livre de ceară şi tot pe-atîta ulei. Vinul ce slujeşte la sfînta împărtăşanie atinge cantitatea înfricoşătoare de optsprezece mii şapte sute cincizeci de litri. E drept că se celebrează pe zi cinci sute de liturghii la cele optzeci de altare. Catafalcul ce e scos în timpul săptămînii patimilor, şi care e numit *monument*, are o înălţime de aproape o sută de picioare. Orgile, de proporţie gigantică, par nişte coloane bazaltice din caverna de la Fingal, şi totuşi uraganele şi tunetele ce ies prin gura ţevilor lor, groase ca ţevile de tun, par nişte murmure melodioase, ciripit de păsări şi gîngurit de serafimi sub ogivele acestea colosale. Pot fi numărate optzeci şi trei de ferestre cu vitralii colorate, zuvrăvite după schiţele lui Michelangelo, Rafael, Dürer, Peregrino, Tibaldi şi Luca Cambiaso; cele mai vechi şi mai frumoase au fost executate de Arnoldo di Flandra, celebru pictor pe sticlă. Ultimele, datînd din 1819, arată în ce măsură arta a decăzut după gloriosul secol al XVI-lea, epocă de înflorire a omenirii, în care omul-plantă a dat cele mai frumoase flori şi cele mai savuroase roade. Corul, în stil gotic, e înfrumuseţat cu turnuleţe, fleşe, nişe deschise, chipuri sfinte, ornamente vegetale — uriaşă şi migăloasă muncă pe care n-o poţi cuprinde cu închipuirea şi nu mai poate fi înţeleasă în zilele noastre. Rămîi de-a dreptul consternat în prezenţa unor asemenea opere şi te întrebi cu îngrijorare dacă vitalitatea se retrage cu fiece secol din lumea îmbătrînită. Minunea aceasta de talent, de răbdare şi de geniu poartă cel puţin numele autorului, încît admiraţia ştie asupra cui să se fixeze. Pe unul din
315 panourile ce străjuiesc evanghelia se află această

inscripţie: *Este coro fizo Nufro Sanchez entallador que Dios haya año de 1475;* „Nufro Sanchez sculptor, Domnul aibă-l în pază, a făcut acest cor în 1475".

A încerca să descrii una după alta bogăţiile catedralei ar fi nebunie curată: ar trebui un an întreg ca s-o vizitezi temeinic, şi încă n-ai putea vedea totul; volume întregi n-ar fi de ajuns să le înşirui doar. Sculpturi în piatră, în lemn, în argint, de Juan de Arfé, de Joan Millan, de Montañes, de Roldan; picturi de Murillo, Zurbarán, Pietro Campana, Roëlas, don Luíz de Villegas, Herrera cel bătrîn şi cel tînăr, Juan Valdés, Goya umplu capelele, sacristiile, sălile capitulare. Te simţi strivit de-atîta avuţie, sătul şi beat de capodopere, nu mai ştii încotro să-ţi întorci privirea; pe de o parte dorinţa, pe de alta imposibilitatea de-a vedea totul îţi pricinuiesc ameţeli înfrigurate; nu vrei să uiţi nimic şi în fiece clipă simţi că îţi scapă un nume, că un liniament îşi pierde contururile în minte, că un tablou ia locul altuia. Faci apeluri disperate la memorie, le porunceşti ochilor să nu irosească nici o privire; cel mai neînsemnat răgaz, orele de masă şi de somn ţi se par tot atîtea furturi săvîrşite, deoarece o necesitate imperioasă te antrenează; şi curînd va trebui să pleci, focul a început să ardă în sala cazanelor la vapor, apa şuieră şi fierbe, hornurile scot valuri de fum alb; mîine vei părăsi toate minunăţiile acestea, fără a le mai revedea, desigur!

[...] Toate genurile de arhitectură sînt reunite în catedrala din Sevilla. Goticul sever, stilul Renaşterii, cel pe care spaniolii îl numesc *plateresco,* sau al orfevreriei, şi care se remarcă printr-o adevărată nebunie de ornamente şi arabescuri de necrezut, rococoul, stilul grec şi cel roman, nimic nu lipseşte, deoarece fiece secol şi-a clădit capela lui, un *retablo* al său, în gustul ce-l caracteriza, iar edificiul nici măcar nu-i terminat în întregime. Mai multe din statuile aşezate în nişele portalului — şi care reprezintă patriarhi, apostoli, sfinţi, arhangheli — sînt numai de lut ars şi par puse

acolo numai în chip provizoriu. Spre curtea *de los Naranjeros*, în creştetul portalului neterminat, se înalţă o macara din fier, simbol mărturisind că edificiul nu e terminat şi că va fi continuat mai tîrziu. Spînzurătoarea aceasta se află şi pe creasta bisericii din Beauvais; dar oare în ce zi, greutatea unei pietre de construcţie, încet ridicată în aer de către lucrătorii veniţi iar la lucru, va face să scîrţîie scripetele ruginit de-atîtea veacuri? Niciodată, poate; căci mişcarea ascendentă a catolicismului s-a oprit iar seva ce făcea să încolţească din pămînt puzderia de catedrale ca nişte flori nu mai urcă din trunchi spre ramuri. Credinţa, care nu se îndoieşte de nimic, scrisese primele strofe ale tuturor acestor mari poeme din piatră şi granit; raţiunea, care se îndoieşte de tot, n-a îndrăznit să le isprăvească. Arhitecţii evului mediu sînt un fel de Titani care îngrămădesc Pelionul peste Ossa, nu pentru a-l dărîma pe Dumnezeul Tunător, ci pentru a admira mai de-aproape chipul Fecioarei-Mumă zîmbindu-i Pruncului Isus. În vremea noastră, cînd totul e sacrificat nu ştiu cărei bunăstări grosolane şi stupide, nu mai sînt înţelese aceste sublime avînturi spre necuprins ale sufletului, traduse prin vîrfuri ascuţite, fleşe, mici clopotniţe, ogive întinzîndu-şi spre cer braţele de piatră şi atingîndu-se, pe deasupra creştetului poporului prosternat, ca nişte gigantice mîini care imploră. Toate aceste tezaure ascunse în adîncul sălaşurilor de piatră, fără a aduce vreun profit, îi face pe economişti să înalţe cu dispreţ din umeri. Chiar şi poporul începe să socotească preţul aurului conţinut în anaforniţă: el, care odinioară n-ar fi îndrăznit să-şi înalţe ochii asupra soarelui alb al ostiei, îşi spune acum că nişte bucăţi de cristal ar putea la fel de bine înlocui diamantele şi pietrele scumpe de pe chivot. Biserica nu mai e vizitată decît de călători, cerşetori şi de acele îngrozitoare babe, cumplite dădace înveşmîntate în negru, cu priviri de cucuvaie, cu zîmbet de cap de mort, cu mîini de păianjen, care, atunci cînd se mişcă, scot totdeauna un sunet ca
 de oase ruginite, de medalii şi de mătănii cioc-

nite, și care, sub pretext că-ți cer de pomană, îți șușotesc nu știu ce propunere înspăimîntătoare unde-i vorba de păr negru, de fețe rumene, de priviri arzătoare și de zîmbete veșnic înflorite. Pînă și Spania a încetat să mai fie catolică!

Giralda, care slujește drept clopotniță catedralei și domină toate clopotnițele din oraș, e un vechi turn maur înălțat de un arhitect arab numit Geber sau Guever, inventator al algebrei, căruia i-a dat numele său[1]. Ansamblul e încîntător și de o mare originalitate; culoarea roză a cărămizii, albeața pietrei din care e construită îi dau un aer de veselie și tinerețe ce contrastează cu data construcției sale, care urcă pînă la anul 1000, vîrstă cît se poate de respectabilă, la care un turn își poate foarte bine permite să aibă cîteva zbîrcituri iar fața să nu-i mai fie proaspătă. Giralda, așa cum e astăzi, nu are mai puțin de trei sute cincizeci de picioare înălțime și cincizeci lărgime pe fiecare din laturi; zidurile sînt netede pînă la o anumită înălțime, unde încep etajele prevăzute cu ferestre în stil maur, cu balcoane, trifolii și colonete de marmură albă, încadrate de mari panouri din cărămizi romboidale; turnul se termina pe vremuri printr-un acoperiș din pătrate smălțuite de diferite culori, deasupra căruia se înălța o bară din fier împodobită cu patru mere din metal aurit, de o grosime uimitoare. Acest acoperămînt a fost distrus în 1568 de către arhitectul Fernán Ruiz, care a mai ridicat-o cu încă o sută de picioare, în lumina curată a cerului, pe fiica maurului Guever, pentru ca statuia din bronz a acesteia să poată privi pe deasupra sierrelor și să tăifăsuiască cu îngerii la înălțimea la care aceștia zboară. Să așezi o clopotniță într-un turn însemna să te conformezi aidoma intențiilor acelui admirabil consiliu de care am pomenit, și care dorea să treacă drept smintit în cugetul posterității. Opera lui Fernán Ruiz e alcătuită din trei etaje, pri-

---

[1] Acest istoric al Giraldei se scaldă în legendă (vezi și mai jos). Etimologia cuvîntului e într-adevăr arabă: *al gebr* = a reuni, a pune la un loc.

mul fiind străpuns de ferestre, în al căror cadru sînt atîrnate clopote; al doilea, înconjurat de-o balustradă, poartă pe fiecare faţadă a cornişei aceste cuvinte: *Turris fortissima nomen Domini*[1]; al treilea e un soi de cupolă sau de lanternă pe care se învîrte un gigantic chip al Credinţei, din bronz aurit, ţinînd într-o mînă o pană iar în cealaltă un stindard, care slujeşte drept giruetă şi îndreptăţeşte numele de Giralda purtat de turn. Statuia aceasta e de Barthélemy Morel. Se vede în plin azur, sclipind în razele soarelui, pare cu adevărat un serafim plimbîndu-se prin aer.

Te urci în Giralda printr-o serie de rampe fără trepte, atît de molcome şi uşor de suit, încît doi oameni călări ar putea cu uşurinţă să le urce pieptiş pînă în vîrf, unde te bucuri de o privelişte minunată. Sevilla ţi se aşterne la picioare, strălucind de albeaţă, cu clopotniţele şi turnurile ei, care se străduiesc din răsputeri să se înalţe pînă la brîul de cărămizi roze ale Giraldei. În depărtare se întinde cîmpia unde Guadalquivirul îşi plimbă faţa brăzdată a undelor; zăreşti Santi Ponce, Algaba şi alte sate. În ultimul plan apare lanţul Sierrei Morena, cu zimţii limpede conturaţi, în ciuda depărtării, într-atît de mare e transparenţa aerului în această admirabilă ţară. De partea cealaltă se zbîrlesc sierrele Gibrain, Zaara şi Morón, nuanţate de cele mai bogate culori de lapis-lazuli şi ametist; admirabilă panoramă ciuruită de lumină, inundată de soare şi de-o splendoare orbitoare.

[1] Turn foarte puternic în numele Domnului, în latină în original.

DOMUL DIN MILANO

Domul este preocuparea firească a oricărui călător care sosește la Milano. Domul domină orașul, e centrul, punctul de atracție și minunea acestuia. Aici dai fuga numaidecît, chiar și în nopțile fără lună, pentru a surprinde ceva din conturul lui.

La piazza del Duomo, destul de neregulată ca formă, e mărginită de case despre care stă în obicei să zici de rău; nu există ghid turistic care să nu ceară ca acestea să fie rase, pentru a se face o piață cu forme regulate, în felul pieței Rivoli. Noi nu împărtășim părerea aceasta. Casele de care vorbim, cu pilonii lor masivi, cu perdele de soare galbene ca șofranul, rînduite față în față cu alte case fără stil și de înălțimi diferite, alcătuiesc un contrast minunat pentru catedrală. Adesea edificiile mai mult pierd decît cîștigă atunci cînd în jurul lor terenul e curățat. Ne-am putut convinge de acest lucru din exemplul mai multor edificii gotice cărora dughenile și magherniţele ce se înghesuiau în juru-le nu le dăunau defel, precum s-a crezut; dealtminteri, nici nu e cazul Domului, care e cu desăvîrșire izolat: dar noi credem că nimic nu-i mai favorabil unui palat, unei biserici ca și oricărui alt edificiu cu o formă arhitectonică precisă, decît să fie înconjurat de construcții oarecare, ce-i pun în evidență nobila regularitate,

Cînd priveşti Domul din piaţă, cea dintîi impresie e orbitoare: albeaţa marmurii contrastînd pe albastrul cerului te izbeşte cea dintîi; ai zice că e o dantelărie necuprinsă de argint aşternută pe un fundal de lapis-lazuli. E cea dintîi impresie şi ultima amintire. Cînd ne gîndim la Domul din Milano, aşa ne apare. Domul e una din rarele biserici gotice din Italia, dar goticul acesta nu seamănă cîtuşi de puţin cu al nostru. Nu e întruchiparea unei credinţe sumbre, a unui mister neliniştitor, a unei profunzimi pline de tenebre, redate prin forme emaciate, prin acea avîntare dinspre pămînt spre cer, prin întreagă acea austeritate ce respinge frumuseţea ca fiind prea senzuală, neluînd din materie decît atît cît trebuie pentru a face un pas dinaintea lui Dumnezeu; ci e un gotic plin de eleganţă, de graţie şi strălucire, ca în visele cu palate feerice, şi cu care ai putea clădi alcazar-uri şi moschei, la fel de bine ca şi-un sălaş de-nchinăciune catolic. Delicateţea întregii lui mase uriaşe, ca şi albeaţa îl face să pară un gheţar, cu miile-i de ace, sau cu o gigantică concreţiune de stalactite; îţi vine greu să crezi că e o operă făcută de mîna omului.

Concepţia faţadei e dintre cele mai simple: un unghi ascuţit, ca pinionul unei case obişnuite şi împodobit pe margini de o dantelărie de marmură, prelungindu-se în jos cu un zid fără ieşinduri, fără a aparţine vreunui stil arhitectonic, străpuns de cinci uşi şi de opt ferestre şi vrîstat de şase grupuri de coloane alungite sau mai curînd de nervuri terminate prin ascuţişuri goale înăuntru, purtînd deasupra lor statui şi în interstiţii de console şi nişe ce susţin şi adăpostesc îngeri, sfinţi şi patriarhi. În spate, ţîşnesc înălţîndu-se ca un foc de artificii, ca turnurii unei grote bazaltice, puzderie de turlişoare, de poante ca de minarete, de ace din marmură albă, pe cînd fleşa centrală care seamănă cu cristalizarea aeriană a unei materii cuprinse de îngheţ se avîntă spre azur la o înălţime ameţitoare, purtînd-o în vîrful său pînă la doi paşi de cer pe Fecioara care stă dreaptă, cu piciorul aşezat pe semilună. În mijlocul faţadei sînt înscrise

cuvintele: *Mariae nascenti*, arătînd cui îi este închinată catedrala.

Începută de Gian Galeazzo Visconti, continuată de Lodovico Moro, bazilica din Milano a fost terminată de Napoleon. E cea mai mare biserică ce se cunoaşte după Sfîntul Petru din Roma: interiorul e de o simplitate maiestuoasă şi nobilă. Şiruri de coloane perechi alcătuiesc cinci nave. Grupurile coloanelor, în ciuda masivităţii lor reale, dau impresia de uşurătate din cauza zvelteţii fuselajului. Deasupra capitelurilor, pilaştii sînt prevăzuţi cu un fel de tribună străpunsă ca de ferestre, unde sînt aşezate statui de sfinţi. Apoi nervurile continuă şi se îmbină în înaltul bolţii, împodobită cu trefle şi arabescuri gotice zugrăvite cu o atît de mare desăvîrşire, încît ar înşela orice privire dacă tencuiala căzută pe alocuri n-ar lăsa să se zărească piatra.

La mijlocul crucii, o deschizătură înconjurată de-o balustradă îngăduie privirii să pătrundă în adîncul capelei-criptă unde odihneşte sfîntul Carlo Barromeo într-un sicriu de cristal acoperit cu foiţe de argint. Sfîntul Carlo Barromeo este sfîntul cel mai venerat din tot ţinutul. Virtuţile şi purtarea sa în timpul ciumei din Milano l-au făcut deosebit de popular încît i se păstrează o amintire neştearsă.

La intrarea în cor, pe o travee ce susţine un crucifix însoţit de îngeri rugîndu-se, se poate citi într-un chenar de lemn următoarea inscripţie: *Attendite ad petram unde excisi estis*[1]. De fiecare parte se înalţă două minunate amvoane făurite din acelaşi metal, susţinute de admirabile figuri din bronz şi împodobite la suprafaţă cu basoreliefuri din argint — fără ca aceasta să fie bogăţia cea mai de seamă. Orgile, aşezate nu departe de amvoane, au drept voleuri tablouri mari de Procacini, dacă memoria nu ne înşală; jur-împrejurul corului se desfăşoară un *Drum al calvarului*, sculptat de Andrea Biffi şi de alţi specialişti milanezi

[1] Gîndiţi-vă la piatra din care aţi fost ciopliţi, în latină în original.

în arta statuară. Îngerii îndureraţi ce marchează opririle au o mare varietate de atitudini şi sînt încîntători, deşi farmecul le e oarecum lipsit de virilitate.

Impresia generală e simplă şi pioasă; o lumină blîndă îndeamnă la reculegere; pilaştrii cei mari urcă pînă la boltă, avîntîndu-se într-un elan plin de credinţă; nici un amănunt neînsemnat nu tulbură maiestatea ansamblului. Nici un prisos, nici un lux excesiv: liniile îşi urmează unele altora de la un capăt la altul şi ansamblul edificiului poate fi îmbrăţişat dintr-o singură privire. Eleganţa mîndră a exteriorului pare a se învălui de mister şi-a se face mai umilă; zgomotosul imn de marmură îşi coboară puţin vocea şi-şi înăbuşă izbucnirile: exteriorul, prin uşurătatea şi albeaţa sa, poate că e păgîn; interiorul, fără nici o îndoială, e creştin.

Sacristia conţine o adevărată comoară ce nu ne miră, pe noi care am văzut veşmintele Maicii Domnului din Toledo, şi unde o singură piesă, acoperită în întregime de perle albe şi negre, preţuieşte şapte milioane, dar care dispune la rîndu-i de bogăţii nemaiauzite. Vom cita dintru început, deoarece arta trece totdeauna înaintea aurului şi-a argintului, un frumos *Christ cu coloană*, de Cristoforo Gobi, un milanez, şi un tablou de Daniele Crespi, reprezentînd o minune de-a sfîntului Carlo Barromeo, operă de o violenţă întru totul magistrală şi cu o poză deosebit de feroce; vom menţiona apoi busturile din argint ale episcopilor, al Sfîntului Sebastian şi-al Sfintei Tecla, patroana parohiei, înstelat tot de rubine şi topaze; o cruce din aur bătută în safire, grenate, topaze şi cristal de stîncă; o minunată Evanghelie datînd din 1018, dată de arhiepiscopul Ribertus, legată toată în aur şi purtînd pe ferecătura cizelată în stil bizantin un Christ cu fustanelă însoţit de patru figuri simbolice, leul, bourul, acvila şi îngerul; o ciutură pentru a scoate apă sfinţită lucrată cît se poate de delicat în fildeş şi împodobită cu mînere aurii închipuind himere; o anaforniţă lucrată de
 Benvenuto Cellini, o minune de eleganţă şi fi-

neţe; mitra din pene a Sfîntului Carlo Barromeo şi tablouri pe mătase de Lodovico Pellegrini.

În colţul unei nave, înainte de a urca în Dom, am aruncat o privire asupra unui mormînt ornamentat cu figuri alegorice turnate în bronz de cavalerul Aretino după desenele lui Michelangelo, executate într-un stil violent şi minunat. Ajungi mai întîi pe acoperişul bisericii urcînd pe o scară prevăzută la toate colţurile cu recomandări preventive sau ameninţătoare care spun multe despre puţinătatea pioşeniei italiene şi despre lipsa de curăţenie.

Acoperişul, înţesat tot de turnuleţe şi învecinîndu-se cu mici contraforţi în semiarcuri ce alcătuiesc adevărate perspective de coridoare, e pardosit cu dale mari din marmură, ca şi restul edificiului. Domul se înalţă cu mult deasupra celor mai înalte monumente ale oraşului. Un basorelief de cea mai migăloasă execuţie se încastrează în fiece semicerc; fiece turnuleţ e împodobit cu douăzeci şi cinci de statui. Nu credem ca vreun alt loc din lume să cuprindă într-un spaţiu atît de restrîns un număr atît de mare de figuri sculptate. Cu statuile din Dom s-ar putea alcătui întreaga populaţie din marmură a unui oraş important; sînt în număr de şase mii şapte sute şaisprezece. Am auzit vorbindu-se despre o biserică din Moreea, zugrăvită în manieră bizantină de către călugării de la Muntele Athos şi care nu are mai puţin de trei mii de figuri, mari şi mici. Puţin lucru pe lîngă catedrala din Milano. Apropo de personajele zugrăvite sau sculptate, ne-a obsedat adesea gîndul himeric că dacă vreodată am fi dăruiţi cu puteri magice, să însufleţim toate figurile create de artă în granit, piatră, lemn şi pînză, să umplem cu ele o ţară ale cărei privelişti ar fi fundalurile tablourilor realizate. Mulţimea sculpturilor din Dom ne-a amintit iarăşi de această fantezie. Printre aceste statui se află una de Canova, un *Sfînt Sebastian* adăpostit în vîrful ascuţit al unei turle, şi o *Evă* de Cristoforo Gobi, de-o graţie fermecătoare şi senzuală şi care te uimeşte oarecum în locul acela. Dealtminteri, e nespus de frumoasă, iar t ă r i i l e

cereşti nu par cîtuşi de puţin scandalizate de costumaţia ei paradiziacă.

De pe platforma Domului descoperi o panoramă necuprinsă: vezi în acelaşi timp Alpii şi Apeninii, cîmpiile întinse ale Lombardiei, iar dacă priveşti printr-o lunetă îţi poţi potrivi ceasul după orologiul bisericii Monza, ale cărei pietre de temelie albe şi negre le desluşeşti. La Monza e păstrată faimoasa coroană din fier pe care Napoleon şi-a aşezat-o pe creştet cînd s-a înscăunat rege al Italiei, spunînd: „Dumnezeu mi-o dă; vai de acela care se va atinge de ea!" E o coroană făcută din aur şi pietre preţioase, ca toate coroanele, care-şi datorează numele unui micuţ cerc de fier care-o încinge şi despre care se susţine că a fost făurit dintr-un cui al crucii celei adevărate, ceea ce face din ea un giuvaer şi o relicvă. Îţi trebuie o autorizaţie specială ca s-o poţi vedea, de cînd şi-a sporit preţul atingînd augusta frunte; publicului îi este arătată o copie perfect asemănătoare. Ghidul ne povestea toate acestea la poalele unei clopotniţe şi într-o franceză care ne făcea să-i preferăm italiana. Ne spunea tot timpul „Domnule cavaler", din cauza unui capăt de panglică roşie înnodat la butonieră, în nădejdea, desigur, de-a ne înduioşa, cît priveşte *zwanzig*[1]-ul prin acest apelativ plin de flaterie. E pentru prima oară cînd ne-a fost acordat acest titlu onorific la patru sute de trepte deasupra pămîntului. Cîtă cinste!

Ascensiunea în fleşa decupată şi goală pe dinăuntru nu e deloc primejdioasă, deşi îi poate înspăimînta pe cei care au rău de înălţime. Scăriţe subţiratice se rotesc în turnuleţe şi te conduc la un balcon, în înaltul căruia nu se mai află decît delicatul trunchi de piramidă al fleşei şi statuia ce încoronează edificiul.

Nu vom încerca să descriem mai în amănunt această gigantică bazilică. Ar trebui un volum ca să-i faci monografia. Ca simplu artist, trebuie să ne mulţumim cu redarea aspectului general şi cu o impresie personală. După ce cobori în stradă şi dai

---

[1] Polul (bacşişul) în germană în original.

ocol bisericii, întîlneşti pe faţadele laterale şi pe absidă aceeaşi mulţime de statui, aceeaşi colcăială de basoreliefuri; o mare dezlănţuire de sculpturi, îngrămădire neînchipuită de minuni.

În jurul catedralei prosperă tot felul de meşteşuguri mărunte, anticari cu stelajele întinse, opticieni în aer liber şi chiar şi un teatru de marionete, ale cărui reprezentaţii ne-am făgăduit solemn să nu le scăpăm. Viaţa omenească şi trivialităţile ei colcăie ca un furnicar la poalele maiestuosului edificiu, foc de artificii pietrificat ce izbucneşte în săgetări albe spre cer; veşnic acelaşi contrast dintre sublimul ideii şi grosolănia faptei. Templul Domului ţine umbră barăcii lui Polichinelle.

VENEȚIA: LA PIAZZETTA

[...] Gondolierul mai dădu cîteva vîsle și ne-am pomenit în fața unuia dintre cele mai minunate spectacole ce-i e dat ochiului omenesc să contemple: la Piazzetta văzută dinspre mare! Stînd în picioare la prova gondolei oprite, am privit un timp, într-un extaz mut, tabloul acesta fără asemănare în lume, singurul, poate, pe care imaginația nu-l poate întrece.

La stînga privitorului ce-ar sta în larg, zăreşti mai întîi copacii din grădina regală, trasînd o linie verde deasupra unei terase albe, apoi la Zecca (Monetăria), clădire cu o arhitectură robustă, și fosta bibliotecă, operă a lui Sansovino, cu arcadele ei elegante și încoronată de statui mitologice.

La dreapta, separat de un spațiu ce alcătuiește la Piazzetta, vestibul al pieții San Marco, palatul ducal își oferă fațada aurie, căptușit cu plăci de marmură romboidale de culoare albă și roză, cu pilaștrii lui masivi ce susțin o galerie împodobită de colonete, cu nervurile ornamentate de trifoiuri cu patru foi, cu cele șase ferestre în ogivă, cu un balcon monumental înfrumusețat de console, nișe, turele, statuete, totul dominat de o Sfîntă Fecioară; acrotera sa își profilează pe albastrul cerului frunzele de acantă și vîrfurile alternate, ca și listelul spiralat, ce-i răsucește colțurile și se termină printr-un ornament cu perforații.

În fundul Piazzettei, spre Bibliotecă, se ridică
 pînă la o înălțime prodigioasă Campanila, uriaș

turn din cărămizi cu acoperişul ascuţit purtînd în vîrf un înger auriu. Spre palatul ducal, bazilica San Marco, văzută dintr-o parte, îşi arată un colţ de portal, stînd faţă în faţă cu Piazza. Perspectiva este astupată de cîteva arcade ale vechii Procuraţii şi de turnul Orologiului, cu clopotarii lui din bronz, cu leul Sfîntului Marcu pe fond albastru înstelat şi marele-i cadran azuriu pe care sînt întipărite cele douăzeci şi patru de ore.

În prim plan, în faţa debarcaderului pentru gondole, între Bibliotecă şi palatul ducal, se înalţă două coloane uriaşe din granit african tăiate dintr-o singură bucată, roze pe vremuri, dar dăruite cu tonuri ceva mai reci datorită ploilor ce le-au spălat şi timpului.

Pe cea din stînga, venind dinspre mare, stă, într-o atitudine triumfătoare, cu fruntea nimbată de o diademă de metal, cu spada alături, cu pumnul strîns pe mînerul lănciei, cu mîna sprijinită de un scut micuţ, un Sfînt Teodoriu cu o ţinută frumoasă, călcînd în picioare un crocodil.

Pe cea din dreapta, leul Sfîntului Marcu, din bronz, cu aripile desfăcute, cu gheara pe Evanghelie, cu botul sever, îşi întoarce coada spre crocodilul Sfîntului Teodoriu, cu aerul cel mai sălbatic şi mai posac pe care-l poate lua un animal heraldic. Cei doi monştri nu par a voi să aibă de-a face unul cu altul.

Se spune că nu-i de bun augur să debarci între cele două coloane, unde pe vremuri aveau loc execuţiile, încît l-am rugat pe gondolier ca, atunci cînd ne va aduce la uscat, să tragă lîngă scara de la Zecca, sau lîngă podul Paglia, nepăsîndu-ne cîtuşi de puţin că vom sfîrşi asemeni lui Marino Faliero[1], căruia i-a fost luat în nume de rău de-a fi fost azvîrlit de furtună la poalele acestor pilaştri de temut.

---

[1] *Marino Faliero* (sau Falieri), doge al Veneţiei pentru o scurtă perioadă (1355), condamnat la moarte de către guvernul republicii aristocratice a Veneţiei pentru a fi încercat să înlocuiască republica patriciană prin una democratică.

Dincolo de palatul ducal se zăresc închisorile noi, de care acestea se leagă prin Ponte dei Sospiri (Puntea Suspinelor), un soi de cenotaf suspendat deasupra canalului Paglia; urmează apoi o linie curbă de palate, case, biserici, edificii de tot felul, care alcătuiesc cheiul Schiavoni (la riva dei Schiavoni) și se termină printr-un masiv de verdeață al grădinilor publice, al căror capăt înaintează în mare.

Lîngă Zecca, dă Canal Grande și se vede din față vama marină, care, împreună cu grădinile publice, alcătuiesc cele două capete ale acestui arc panoramic pe care se întinde Veneția, ca o Veneră marină ce și-ar usca pe țărm perlele sărate ale elementului natal.

Am indicat, cît mai exact cu putință, principalele lineamente ale tabloului; dar ceea ce ar trebui redat e efectul, culoarea, agitația, freamătul aerului și-al apei, viața. Cum să exprimi tonurile roz ale palatului ducal, ce pare a fi însuflețit ca o carnație; sau albeața de nea a statuilor desenîndu-și profilul în azurul lui Veronese și-al lui Tițian; sau roșurile Campanilei mîngîiate de soare; scăpărările aurii ale depărtării, miile de înfățișări ale mării, cînd limpede ca oglinda, cînd foșnind de paiete ca fusta unei dansatoare? Cine să zugrăvească atmosfera aceea nedeslușită, luminoasă, plină de raze și de boare, de unde soarele nu înlătură norul; acel du-te-vino al gondolelor, al bărcilor, al galioanelor; cu velatura lor roșie sau albă; aceste luntrii sprijinindu-și familiar etravele de chei, cu nenumăratele lor amănunte pitorești, pavilioane, năvoade, undițe puse la uscat; mateloții care încarcă și descarcă ambarcațiile, lăzile pe care le duc, poloboacele pe care le dau de-a rostogolul, hoinarii în haine pestrițe ce se plimbă pe dig, dalmații, greci, levantini și alții, pe care Canaletto i-ar sugera dintr-o singură tușă; cum să-i faci pe alții să vadă toate acestea în același timp, ca în natură, cînd dispui de un procedeu succesiv? Căci poetul, mai puțin fericit decît pictorul și muzicianul, nu dispune decît de-o singură coardă; cel dintîi are la îndemînă o întreagă pa-
329 letă, cel de-al doilea o întreagă orchestră. [. . .]

FLORENȚA: PALAZZO VECCHIO, LA LOGGIA

[...] Palatul Signoriei sau Palazzo Vecchio care, prin masa sa impozantă și eleganța severă atrage mai întîi atenția, ocupă un colț al pieței[1] în loc să-i ocupe mijlocul. Situația aceasta stranie, fericită după părerea noastră, regretabilă pentru cei care, în arhitectură, nu văd frumosul decît într-o regularitate geometrică, nu e întîmplătoare; are un motiv întru totul florentin. Pentru obținerea unei simetrii desăvîrșite, clădirea ar fi trebuit construită pe pămîntul atît de detestat al casei ghibeline, răzvrătită și proscrisă de cei din clanul Uberti; ceea ce facțiunea ghelfă, atotputernică pe-atunci, n-a voit să-i îngăduie arhitectului Arnolfo di Lapo. Unii eruditi contestă această tradiție; nu discutăm aici valoarea obiecțiilor lor. Sigur e însă că Palazzo Vecchio cîștigă mult de pe urma particularității acestei așezări, lăsînd astfel loc pentru marea fîntînă a lui Neptun și statuia ecvestră a lui Cosimo I.

Denumirea de fortăreață s-ar potrivi cel mai bine acestui Palazzo Vecchio; e o masă mare din piatră, fără coloane, fără fronton, fără stil arhitectonic, alcătuind un fel de uriaș turn pătrat, puțin alungit ca un paralelogram, dantelat de creneluri și încoronat de un mușarabich[2] destul de proemi-

[1] Piața Signoriei.

[2] În arhitectura arabă, balcon închis de un grilaj, formînd un ieșind în fața unei ferestre. În cazul de față e vorba de o proeminență arhitecturală a întregii părți terminale, străpunsă de conturul unor ferestre.

nent; la etaje, ferestre ogivale străpung zidurile masive ale edificiului, ca niște ferestruici prin care se aruncau proiectilele la castelele medievale, iar în centru, ca un donjon în mijlocul unei citadele, se înalță un foișor înalt, crenelat și el, susținînd un orologiu pe fața ce privește spre piață.

Timpul a patinat zidurile cu frumoase tonuri roșcate și aurii care se evidențiază minunat pe albastrul limpede al cerului, și întreaga clădire are o înfățișare mîndră, romantică și sălbatecă, întru totul pe măsura imaginii ce ți-o faci despre acest vechi palat al Signoriei, martor, începînd din veacul al XIII-lea, data cînd a fost construit, al atîtor intrigi, agitații, acțiuni violente și crime. Crenelurile palatului, tăiate în forme pătrate, arată că a fost ridicat pînă la această înălțime de facțiunea ghelfă; crenelurile bifurcate ale turnului sînt mărturia unui reviriment, ajungerea la putere a facțiunii ghibeline. Ghelfi și ghibelini se urau cu atîta-nverșunare, încît puneau peste tot însemnul convingerilor lor, în îmbrăcăminte, în felul cum își tundeau părul, în arme, în felul cum își clădeau fortificațiile: de nimic nu le era mai teamă decît să fie luați unii drept alții și încercau să se diferențieze pe cît le stătea în putință; aveau un fel aparte de-a se saluta, în felul companionilor Datoriei. După zimțarea caracteristică a vechilor palate florentine, poți recunoaște opiniile împărtășite de foștii lor proprietari; zidurile orașului sînt crenelate pătrat, în stil ghelf, pe cînd foișorul de pe bastioane, din fața drumului ce duce spre parc, are crenelurile ghibeline, tăiate în coadă de rîndunică.

Sub arcurile care susțin încoronarea în relief a palatului sînt pictate în frescă armoariile poporului comunei și ale republicii florentine. După detronarea ducelui de Atena, al cărui titlu romanesc te duce cu gîndul la *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, Florența a fost împărțită în patru cartiere și șaisprezece flamuri (gonfani) — patru flamuri de cartier — care și-au primit fiecare însemnele. [. . .].

Fie ca cititorul să ne ierte pentru acest pomelnic de blazoane; dar am crezut de cuviinţă să ne împodobim cu ele descrierea palatului Signoriei şi să le punem în frazele noastre aşa cum sînt puse sub micile arcade ale proeminenţei ornamentale, cu emailurile şi culorile lor; dealtminteri, alcătuiesc una din trăsăturile caracteristice ale aspectului pe jumătate comunal, pe jumătate feudal al acestui palat, primărie şi fortăreaţă.

Palazzo Vecchio are în partea de jos de la intrare cîteva trepte care pe vremuri alcătuiau un soi de tribună din înaltul căreia magistraţii şi agitatorii vorbeau poporului.

Doi coloşi din marmură, *Hercule ucigîndu-l pe Caccus* de Bandinelli şi *David învingător al lui Goliat* de Michelangelo străjuiesc de secole intrarea, ca două santinele pe care ai uitat să le schimbi.

Atît *Hercule* al lui Bandinelli cît şi *David* al lui Michelangelo au fost obiectul unor critici şi admiraţii care ni se par foarte îndreptăţite. După părerea noastră, Bandinelli n-a fost prea apreciat iar Michelangelo a fost prea lăudat.

Emană din *Hercule ucigîndu-l pe Caccus* o mîndrie semeaţă, o energie feroce, un sentiment grandios care e pecetea artistului de mare clasă; niciînd exagerarea florentină nu a împins mai departe violenţele-i sforăitoare şi fanfaronada anatomică. Gîtul plecat al lui Caccus şi şerpuirea muşchilor ce-i înalţă umerii monstruoşi trădează o forţă şi o putere uimitoare, încît însuşi Michelangelo, cînd a văzut mulajul acestei porţiuni, nu s-a putut împiedica să nu-i dăruie aprobarea. Torsul lui Hercule a fost mult criticat de artiştii şi publicul vremii. Toate detaliile, ce-i drept, sînt exagerate peste măsură: deltoizii pectorali, inserţiile mastoidiene, scobiturile dintre coaste, proeminenţa acestora sub piele ies în evidenţă deosebit de pregnant; e ca un ecorşeu ridicat la puterea a treia; artistul a uitat să învăluie în piele toate aceste împunsături şi proeminenţe sau mai curînd nu a voit-o. Încît torsul a fost asemuit cu un sac plin de conuri de pin. Reproşul, îndreptăţit în parte,

ar putea fi adresat multor altor artişti florentini, fără a-l excepta pe marele Buonarotti.

Acest Baccio Bandinelli se lua la harţă cît se poate de amuzant în prezenţa marelui duce cu fanfaronul fără pereche de Benvenuto Cellini, matamor al artei, căpitan Fracasse al orfevreriei. „Fă-ţi rost de altă lume că vreau să te gonesc din asta, îi zicea Benvenuto lui Bandinelli, proţăpindu-se în faţa lui cu mîinile în şolduri, ca un don Spavento de comedie. — Dă-mi de veste cu o zi înainte, ca să mă pot spovedi şi să-mi fac testamentul; că nu vreau să mor asemeni unui nelegiuit ca tine, îi răspundea sculptorul cizelatorului." Dialogul acesta, împănat cu înjurături de hamal ori de savant, îl distra pe marele duce. Frecuşurile de felul celui amintit, la drept vorbind, sînt mai de preţ pentru artă decît ipocritele linguşiri pe care şi le aduc artiştii moderni. Patima e bună şi face dovada convingerii; dealtminteri, Benvenuto Cellini aduce cinstire în Memoriile sale talentului lui Bandinelli, pe care-l aşază în mod onorabil printre celebrităţile contemporane.

David-ul lui Michelangelo, în afara inconvenientului de a reprezenta sub o formă gigantică un erou biblic, vestit tocmai pentru statura lui mică, ni s-a părut oarecum greoi şi comun, cusur rar la acest maestru de-o eleganţă atît de riguroasă; e un băieţandru mare, zdravăn şi sănătos, musculos, spătos, apărat de pectorali solizi, înzestrat cu bicepşi monstruoşi, un cărător din hale aşteptînd să i se pună un sac în spinare. Lucrarea marmurei e remarcabilă şi, una peste alta, e o piesă bună de studiu ce-ar face cinste oricărui alt statuar în afară de Michelangelo; dar îi lipseşte acea *maestria* olimpiană şi formidabilă care caracterizează operele acestui sculptor supraomenesc. Mai trebuie însă spus că artistul n-a fost pe deplin liber în mişcările lui: şi-a extras *David*-ul dintr-un uriaş bloc de marmură de Carrara, începută cu un secol înainte de Simone da Fiesole, care încercase să scoată din el un colos fără să izbutească. Michelangelo, în vîrstă pe atunci de nouăsprezece ani, a reluat lucrarea schiţată şi a desprins, jucîndu-se,

o statuie gigantă, urmînd încercările informe ale lui Simone da Fiesole; cîteva defecte de proporţii în membre, lipsa marmurei, loviturile de daltă vizibile la umeri, arată stinghereala pe care trebuie s-o fi încercat marele sculptor în desăvîrşirea acestui tur de forţă neobişnuit: să faci să intre o statuie în pielea alteia; singur Michelangelo putea să-şi permită această stranie fantezie.

[. . .] Spuneam mai înainte cît de puţin sînt necesare dimensiunile colosale pentru a produce efecte grandioase în arhitectură. Loggia dei Lanzi, acest giuvaer din piaţa marelui duce, e alcătuită dintr-un portic compus din patru arcade: trei pe faţadă, una spre galeria Uffizi. E o miniatură de monument; dar armonia proporţiilor e într-atît de desăvîrşită, încît ochiul, privind-o, încearcă o senzaţie de plăcere. Vecinătatea palatului Signoriei, cu masa lui compactă şi robusteţea-i pătrată, îi scoate admirabil în evidenţă uşurătatea elegantă a arcurilor şi coloanelor. În ciuda părerii lui Michelangelo, care i-a răspuns marelui duce, cînd a fost consultat în legătură cu aceasta, că lucrul cel mai nimerit de făcut pentru decorarea pieţii era să se continue porticul lui Orcagna sau Orgagna — căci asta e grafia italiană a numelui — noi credem că Loggia e bine aşa cum e şi n-ar cîştiga nimic dacă porticul s-ar fi repetat, ca arcadele de pe rue de Rivoli. Farmecul ei principal e că, simetrică ea însăşi, menţine legea interpunerii printre monumentele ce-o însoţesc şi pe care le întrerupe; diversitatea aceasta înveseleşte piaţa, care altminteri ar fi fost copleşită de monotonie, dacă arcadele s-ar fi repetat pe toate faţadele.

Orcagna, ca şi Giotto, ca şi Michelangelo, ca şi Leonardo da Vinci, ca şi Rafael şi toate marile capacităţi multilaterale ale acelor preafericite timpuri cînd invidia burgheză nu restrîngea geniul la o specializare îngustă, străbătea cu pas egal tripla carieră a artei: era arhitect, pictor şi sculptor. Loggia, frescele din Campo Santo, statuia Fecioarei şi diferite morminte din bisericile Florenţei arată cîtă măiestrie deţinea în fiecare din aceste specialităţi. Iată de ce orgoliul lui naiv era îndreptăţit

cînd iscălea în josul picturilor Orgagna *sculptor*, iar în josul sculpturilor: *pictor*.

Coloanele Loggiei au capitelurile într-un stil corintian gotic şi plin de fantezie, unde normele lui Vitruviu nu sînt respectate; ceea ce nu le ştirbeşte nimic din graţie şi din proporţionalitate; o balustradă deschisă încoronează edificiul, care se termină printr-o terasă, în mod delicat şi pe nesimţite. Numele de *Loggia dei Lanzi* îi vine de la o fostă cazarmă de lanqueneţi[1] aflată nu departe, cînd i s-au pus temeliile, sub tirania ducelui de Atena. Scopul acestor construcţii era să adăpostească cetăţenii de ploile ivite pe neaşteptate şi să le îngăduie să vorbească la adăpost despre treburile lor sau ale statului. Sub această galerie, aflată cu cîteva picioare mai sus decît piaţa, magistraţii erau investiţi cu însemnele puterii lor, se acorda titlul de cavaler, erau afişate decretele guvernului, i se vorbea poporului — ca din înaltul unei tribune.

Edilitatea ar face bine să înalţe, în ploioasele noastre cetăţi din Nord, unde trecătorii sînt de zeci de ori pe zi expuşi intemperiilor, monumente ca Loggia dei Lanzi din Florenţa sau la *Lonja de Seda* din Valencia sau *Forum Boarium* ori *Graecastasis* din Roma: în afară de trecători, porticurile acestea ar putea adăposti, precum cel al lui Orgagna, capodopere de sculptură antică sau modernă şi să dea de lucru sculptorilor şi arhitecţilor.

Loggia e un fel de muzeu în aer liber: *Perse*-ul lui Benvenuto Cellini, *Iuditha* lui Donatello, *Răpirea Sabinelor* de Giambologna se încadrează în arcadele ei. Şase statui în manieră antică, virtuţile cardinale şi monahale de Iacoppo zis Pietro, şi o madonă de Orgagna împodobesc peretele interior. Doi lei, unul în manieră antică altul în manieră modernă, de Flaminio Vacca, aproape tot aşa de

---

[1] Trupe mercenare germane (*landsknecht* = slujitor al ţării) care, începînd de la finele sec. al XV-lea, sînt angajate în diferite zone conflictuale din Europa.

izbutiţi ca şi leii greceşti de la Arsenalul din Veneţia, completează decoraţia.

Perseu poate fi socotit capodopera lui Benvenuto Cellini, artistul despre care în Franţa se vorbeşte atîta, fără a se cunoaşte nimic din opera lui. Statuia aceasta, într-o poză aproape manieristă, ca toate operele şcolii florentine, care a dus foarte departe căutarea liniilor şi ineditul mişcării, are o graţie juvenilă nespus de seducătoare. Poza ei căutată, inferioară, desigur, simplităţii antice, mai dispune şi astăzi de un farmec ales: exprimă eleganţa şi curtenia.

Tînărul erou tocmai a retezat capul nefericitei Meduze, al cărei corp, aplecat cu o îndrăzneală iscusită, alcătuieşte din îngrămădirea braţelor pradă spasmului agoniei un taburet la picioarele învingătorului. Perseu, întorcîndu-şi faţa, pe care e zugrăvită compătimirea amestecată cu groaza, îşi ţine cu o mînă spada cu vîrful îndoit iar cu cealaltă a apucat capul care se pietrifica, acum ţeapăn şi fără de viaţă, înconjurat de părul alcătuit din şerpi ce se răsucesc.

Piedestalul, şi el o capodoperă, e împodobit cu basoreliefuri referitoare la istoria Andromedei, cu figurine şi ornamente vegetale, ce dau la iveală talentul de cizelator al lui Benvenuto. Sub figurine, reprezentînd un Jupiter ce stă în picioare şi-şi flutură fulgerele, se poate citi această inscripţie ameninţătoare:

TE, FILI, SI QUIS LAESERIT, ULTOR ERO[1]

care se aplică deopotrivă lui Perseu ca şi artistului. Legenda cu două înţelesuri pare un avertisment din partea cizelatorului spadasin adresat criticii, căreia nu-i rămîne decît să ia aminte. Fără a ne lăsa influenţaţi de această fanfaronadă, îl admirăm în mod sincer pe *Perseu* pentru graţia lui eroică şi zvelteţea formelor delicate. E o statuie

[1] Te voi răzbuna, fiule, dacă cineva te va lovi, în latină în original.

fermecătoare şi un giuvaer delicios; merită întreaga osteneală pe care şi-a dat-o artistul.

Iuditha lui Donatello arată, la palatul Signoriei, capul retezat al lui Holofern, cu o mîndrie agresivă destul de îngrijorătoare şi deţine, sub arcada Loggiei, acelaşi rol ca şi *Spartacus*, opera lui Foyatier, din faţa palatului Tuileries. Atîta doar că protestul lui *Spartacus* e mut, şi, pentru ca protestul Iudithei să nu ofere nici un echivoc, s-a gravat pe soclu această inscripţie puţin liniştitoare: *Exemplum salut publo cives posuere MCCCCXV.*[1] Cele două statui sînt din bronz. Benvenuto, în *Memoriile* lui, povesteşte în mod dramatic şi impresionant toate peripeţiile topirii lui *Perseu* ca şi îngrijorarea cumplită pe care a încercat-o pînă ce reuşita i-a încununat opera. Pentru a lichefia metalul care se închega în creuzet şi nu voia să curgă, artistul şi-a azvîrlit în compoziţie întreaga veselă, a înteţit focul cu toate mobilele din casă, şi, aflat la capătul puterilor, răsuflînd din greu, devorat de înfrigurare şi de grijă, se gîndea la bucuria rivalilor săi dacă operaţia dădea greş, gata să se azvîrle şi el în cuptor dacă tiparul plesnea sub presiunea bronzului. Apoi, ce bucurie, ce delir, ce triumf şi ce chiolhan frăţesc a tras împreună cu ucenicii şi tovarăşii lui cînd opera a ieşit triumfătoare şi curată după toate încercările! Şi azi e arătată la Florenţa casa în care *Perseu* a fost turnat.

Benvenuto, care, în calitatea sa de orfevru şi cizelator, lucrase destul pentru regi, prinţese şi seniori, a voit ca *Perseu* să cucerească admiraţia populară; şi l-a lipit cît mai solid cu putinţă de soclu, pentru a-l feri de capriciul marii ducese care dorea să-şi împodobească apartamentele cu el, preferînd bogatului sanctuar veşnica expunere în faţa publicului.

Răpirea sabinelor a fost pentru Giambologna un minunat pretext să-şi desfăşoare priceperea în redarea nudului şi să expună frumuseţea umană în

[1] Cetăţenii au pus ca exemplu pentru salvarea poporului în 1415, în latină în original.

trei ipostaze diferite: o tînără femeie frumoasă, un tînăr bărbat viguros, un bătrîn superb încă. Acest frumos grup din marmură aminteşte de *Boreu răpind-o pe Oryfia* din grădina Tuileries: aceeaşi eleganţă imprecisă, aceeaşi ingenioasă facilitate a pozei. Pe soclu, un basorelief explică ceea ce subiectul în sine ar putea avea neclar şi puţin inteligibil.

Fîntîna lui Neptun, de Ammanato, care se înalţă în chip monumental în colţul palatului Signoriei, în spaţiul rămas gol după ce-a fost rasă casa familiei Uberti, are un aspect bogat şi grandios, deşi e mai prejos de proiectele celorlalţi artişti, respinşi în folosul arhitectului favorit al marelui duce Cosimo I. Zeul, de mărime colosală, stă în picioare pe o scoică trasă de patru cai marini, doi din marmură albă, doi din marmură cu vine; trei tritoni se joacă la picioarele lui, iar apa cade în jeturi numeroase într-un bazin octogonal cu cele patru unghiuri micuţe împodobite cu statui din bronz reprezentîndu-i pe Thetis şi Doris, zei marini, copii jucîndu-se cu scoici, corali, madrepore şi alte vietăţi marine; opt satiri tot din bronz, mascaroni, cornuri ale abundenţei completează această decoraţie încărcată, unde începe să se resimtă gustul pentru subiecte mitologice ce se va manifesta în construcţia fîntînilor din parcul de la Versailles, gust despre care se crede că e francez dar care de fapt e italian din perioada decadenţei.

Statuia ecvestră a lui Cosimo I de Medici, cea mai izbutită dintre cele patru pe care Giambologna a avut rara fericire să le execute în timpul vieţii lui de artist, se caracterizează printr-o mare degajare şi noblеţe. Calul e izbutit în trapul lui mărunt; omul e izbutit în felul cum se ţine în şa; nu e ridicol printr-o poză şi-o costumaţie istorică, are veşmintele pe jumătate reale, pe jumătate închipuite ale marelui duce, şi produce o frumoasă impresie ca realizare monumentală. Statuia e din bronz şi a prezentat destul de multe dificultăţi la turnare; basoreliefuri relative la istoria lui Cosimo împodobesc cele patru feţe ale piedestalului. Între altele

se vede portretul unui bufon pitic, simpatizat de duce.

Trebuie să mai semnalăm, în această piaţă atît de bogată, palatul Uguoccioni, a cărui arhitectură e atribuită lui Rafael, din cauza stilului său suav şi pur, care e într-adevăr acela al maestrului, precum şi acoperişul executat de pisanii prizonieri siliţi de către florentini, în semn de desconsiderare şi dispreţ, acoperiş ce acoperă Hanul poştelor, la gratiile căruia se înghesuie sub perdelele de soare din fibre vegetale o mare mulţime de străini veniţi să-şi ceară scrisorile, în ordinea alfabetică a numelui lor. Tot într-un colţ al acestei pieţe se mai află şi Hanul diligenţelor, cu al său veşnic du-te-vino de trăsuri.

Dar am descris destule statui şi palate; să luăm o caleaşcă şi să ne ducem la Cascine[1], acest Champs-Elysées al Florenţei, ca să vedem chipuri omeneşti şi să ne odihnim după truda ce ne-am dat-o cu marmura, piatra şi bronzul.

[1] În traducere literală: lăptăriile, celebru loc de promenadă florentin, în veacul trecut.

KREMLINUL

Îţi închipui Kremlinul mai curînd înnegrit de vreme, afumat de tonul acela sumbru pe care-l îmbracă la noi monumentele vechi, contribuind la frumuseţea lor şi făcînd-o venerabilă. Mergem pînă acolo încît amestecăm funingine cu apă şi aplicăm o patină de negreală porţiunilor noi ale edificiilor, pentru a le îndepărta cruditatea albă a pietrei şi a le pune în armonie cu construcţiile mai vechi. Trebuie să fi ajuns la un punct extrem al civilizaţiei pentru a înţelege sentimentul acesta şi a preţui urmele pe care secolele le-au lăsat în trecerea lor pe exteriorul templelor, palatelor sau fortăreţelor. Ca tuturor popoarele viguroase, ruşilor le place ceea ce e nou sau cel puţin ceea ce pare nou, şi ei cred că-şi dovedesc respectul faţă de un monument reînnoindu-i veşmîntul de zugrăveală de îndată ce se scorojeşte sau se scrijeleşte. Sînt cei mai mari meşteri zugravi din lume. Pînă şi cele mai vechi fresce, executate după canoanele bizantine, care împodobesc bisericile în interior şi adesea la exterior, sînt pictate din nou atunci cînd culorile li se par şterse; astfel încît aceste picturi, atît de solemne în vechimea lor aparentă, şi venerabil de primitive, sînt uneori abia refăcute. Nu e un spectacol rar să vezi un zugrav cocoţat pe o schelărie şubredă, îndreptînd cu îndrăzneala unui călugăr de la muntele Athos pe vreo Maică Precistă şi umplînd cu tonuri proaspete austerul contur al acesteia, care în el însuşi

nu-i decît un *poncif* imuabil. Trebuie aşadar deosebit de multă prudenţă în aprecierea acestor picturi care au fost vechi, dacă putem spune aşa, dar care nu sînt decît moderne, în ciuda rigidităţii şi primitivismului lor hieratic.

Acest succint preambul nu are alt scop decît să pregătească cititorul occidental cu aspectul alb şi colorat al monumentelor în locul celui sumbru, melancolic şi înfricoşător pe care acestea le îmbracă în închipuirea sa.

Pe vremuri, Kremlinul, considerat dintotdeauna drept acropola, locul sfînt, paladium-ul şi inima însăşi a Rusiei, era împrejmuit de o palisadă de bîrne puternice din stejar — citadela Atenei n-avea nici ea altă apărare înaintea primei invazii a perşilor. Dimitri Donskoi a înlocuit palisada prin ziduri crenelate, reconstruite apoi de ţarul Ivan al III-lea, din cauză că se învechiseră şi se dărăpănaseră. Zidul de pe vremea lui Ivan al III-lea e cel ce se poate vedea astăzi, însă restaurat şi refăcut adesea în nenumărate locuri. Straturi groase de tencuială te împiedică dealtminteri să descoperi rănile pe care timpul le va fi putut face, ca şi urmele negre ale incendiului din 1812, care n-a făcut decît să lingă cu limbile lui de foc incinta exterioară. Kremlinul prezintă oarecare asemănări cu Alhambra. Ca şi fortăreaţa maură, ocupă tăpşanul unei coline pe care îl înconjoară cu zidurile-i străjuite de turnuri: cuprinde rezidenţe regale, biserici, pieţe şi, printre vechile edificii, se încastrează un palat modern, la fel de regretabil ca şi palatul lui Carol Quintul în mijlocul delicatei arhitecturi arabe pe care o striveşte cu masa sa. Turnul lui Ivan Velichi nu-i nici el lipsit de asemănare cu turnul Vela; iar din Kremlin, ca şi din Alhambra, te bucuri de-o privelişte minunată, de-o panoramă pe care ochii, miraţi, o privesc întruna cu încîntare. Dar să nu împingem mai departe asemănarea, ca să n-o forţăm stăruind prea mult.

Lucru bizar, Kremlinul văzut din afară, poate că are ceva mult mai oriental decît Alhambra în-
341 săşi, datorită turnurilor lui roşietice, al căror as-

pect nu te lasă nici pe departe să bănui minunăţiile dinlăuntru. Deasupra zidurilor cu creneluri, printre turnurile cu acoperişuri frumos împodobite, par a urca şi-a coborî, ca nişte bule de aur strălucitoare, miriade de cupole, de turlişoare bulboase cu reflexe metalice, cu sclipiri bruşte de lumină. Zidul, alb ca un coş de argint, strînge acest buchet de flori aurite, şi ai senzaţia că în realitate dinainte-ţi întinde una din acele cetăţi feerice, din care cu dărnicie a zămislit imaginaţia povestitorilor arabi, o cristalizare arhitecturală din *O mie şi una de Nopţi*. Iar cînd iarna presară cu sfărîmăturile-i de mică şi diamant aceste edificii stranii ca însuşi visul, te-ai crede cu-adevărat transportat în vreo altă planetă, căci nimic asemănător nu ţi-a izbit vreodată privirea.

Am pătruns în Kremlin prin poarta Spasski, care dă în Krasnaia. Nici că se află intrare mai romantică. E străpunsă într-un uriaş turn pătrat care precede un soi de portal sau de avancorp. Turnul are trei etaje din ce în ce mai înguste şi se termină printr-o fleşă susţinută de arcaturi goale pe dinăuntru. Vulturul cu două capete, ţinînd în gheare bila globului, stă în vîrful ascuţit al fleşei, care e octogonală ca şi etajul pe care-l împodobeşte, cu crestele în unghi şi aurită pe părţi. Fiecare faţă a celui de-al doilea etaj încastrează cîte un cadran uriaş, astfel încît turnul arată cît e ora fiecărui punct de la orizont. Adăugaţi pentru efect pe ieşindurile arhitectonice cîţiva fluturi de zăpadă puşi ca nişte repere pe o guaşă şi veţi avea cît de cît o idee despre aspectul acestui turn masiv, ce se înalţă în trei etape succesive deasupra zidului crenelat pe care-l întrerupe.

Poarta Spasski e obiectul unei asemenea veneraţii în Rusia, din cauza vreunor zugrăveli sau legende miraculoase despre care nici n-am putut să ne interesăm în mod special, încît nimeni n-ar fi în stare să treacă pe sub ele cu creştetul acoperit, fie şi autocratul însuşi. Încălcarea acestei bunecuviinţe ar fi privită ca un sacrilegiu şi-ar deveni poate primejdioasă. Astfel încît străinii sînt puşi la curent cu acest obicei. Nu-i vorba numai să te

închini dinaintea sfintelor icoane de la intrarea sub portal, şi-n faţa cărora ard necontenit candele, ci să rămîi descoperit pînă ce ieşi în întregime de sub boltă. Şi nu e lucru plăcut să-ţi ţii căciula în mînă pe un frig de minus douăzeci şi cinci de grade, într-un culoar lung, unde vîntul pătrunde în rafale îngheţate. Dar peste tot trebuie să te conformezi obiceiurilor diverselor popoare: să-ţi scoţi căciula cînd treci pe sub poarta Spasski, şi încălţările pe pragul moscheii lui Soliman sau Sfintei Sofia. Adevăratul călător nu obiectează niciodată, chiar de s-ar alege cu cel mai cumplit guturai.

La ieşirea de sub această poartă te afli pe Esplanada Kremlinului, în mijlocul celei mai minunate aglomerări de palate, biserici, mănăstiri pe care închipuirea le-ar putea visa vreodată. Ansamblul acesta nu are legătură cu nici un stil cunoscut. Nici grecesc, nici bizantin, nici gotic, nici arab, nici chinezesc; ci doar cu stilul rusesc, moscovit. Nicicînd arhitectură mai neîngrădită, mai originală, mai nepăsătoare faţă de reguli, mai romantică într-un cuvînt, nu şi-a înfăptuit capriciile cu o asemenea fantezie. Uneori planurile acesteia se aseamănă cu hazardul cristalizării. Şi totuşi cupolele, clopotniţele cu bulb de aur sînt caracteristice acestui stil ce pare a nu recunoaşte nici o lege, făcîndu-te să-l deosebeşti de la prima vedere.

În josul esplanadei, pe care se grupează principalele edificii ale Kremlinului şi care constituie platoul colinei, şerpuieşte, urmînd denivelările terenului, meterezul însoţit de drumul pe care se face rondul şi străjuit de turnuri de o varietate infinită, unele rotunde, altele pătrate, unele zvelte ca nişte minarete, altele masive ca nişte bastioane, împrejmuite jur împrejur de balcoane cu etajele din ce în ce mai retrase, cu acoperişurile în ape retezate, cu galerii deschise, cu lanternouri, fleşe, solzuite, pline de spinări în creste, precum şi toate felurile imaginabile de-a împodobi creştetul unui turn. Crenelurile crestează adînc în zid, străpunse în partea de sus de-o tăietură, ca jgheabul unei
 săgeţi, şi sînt alternativ pline sau străpunse de-o

barbacană. Nu ne dăm seama de valoarea acestui sistem de apărare din punct de vedere strategic, dar, din punct de vedere al poeziei, satisface din plin imaginația, și-ți lasă impresia unei citadele formidabile.

Între meterez și platoul împrejmuit de-o balustradă, se întind grădini, în clipa de față presărate cu zăpadă, și se înalță o pitorească și micuță biserică avînd clopotnițele terminate prin bulbi.

Mai departe se desfășoară cît vezi cu ochii o uriașă și minunată panoramă a Moscovei, căreia creasta zimțată ca un fierăstrău a zidului îi alcătuiește un admirabil plan și un contrast pentru fugile de orizont, pe care arta, inventîndu-le, nu le-ar fi putut da o folosință mai bună.

Rîul Moscova, lat aproape cît Sena și șerpuitor ca și ea, face un cot înconjurînd toată această parte a Kremlinului, iar pe esplanadă putea fi zărit jos, la poale, cuprins de îngheț, semănînd cu sticla opacă, deoarece zăpada fusese măturată de pe el pe locul privit de noi pentru a trasa o pistă trăpașilor în vederea cine știe cărei viitoare întreceri de sănii pe gheață.

Malul, plin de reședințe și case clădite într-o minunată arhitectură modernă, alcătuiește ca un fel de temelie din linii corecte pentru marea necuprinsă de case și de acoperișuri ce se întind în spate la nesfîrșit, vizibile datorită perspectivei și înălțimii de pe care priveam.

Un îngheț frumos măturase de pe cer marele nor uniform, de un cenușiu-gălbui, care în ajun se interpunea ca o cortină în fața zării întunecate, încît un azur destul de luminos colora pînza circulară a panoramei, iar gerul crescînd, făcea zăpada să sticlească, sporindu-i albeața. O palidă rază de soare, așa cum poate soarele străluci în luna ianuarie la Moscova în acele scurte zile de iarnă ce amintesc vecinătatea polului, se strecura pieziș asupra orașului desfășurat ca un evantai jur-împrejurul Kremlinului, atingînd acoperișurile ninse și făcîndu-le pe alocuri să scînteieze ca niște plăcuțe de mică. Deasupra acestor acoperișuri albe, asemănătoare stropilor de spumă ai unei furtuni

pe mare încremenite de îngheţ, răsăreau ca nişte stînci sau nave masele mai înalte ale monumentelor publice, ale bisericilor şi mănăstirilor. Se spune că Moscova are peste trei sute de lăcaşuri de-nchinăciune şi schituri; nu ştim dacă cifra e exactă sau numai exagerată, dar pare cît se poate de verosimilă atunci cînd priveşti oraşul de pe înălţimea Kremlinului, care cuprinde el însuşi în incinta sa un mare număr de catedrale, de capele şi de edificii religioase.

Nici n-ai putea visa ceva mai frumos, mai bogat, mai minunat, mai feeric decît cupolele lor purtătoare de cruci greceşti, decît micile lor clopotniţe în formă de bulb, fleşele cu cîte şase sau opt feţe vîrstate de spinări, goale pe dinăuntru, rotunjindu-se, evazîndu-se, ascuţindu-se deasupra puzderiei nemişcate de acoperişuri înzăpezite. Cupolele aurite capătă răsfrîngerile unei transparenţe minunate, iar lumina se concentrează într-un anume punct, ca o stea strălucitoare. Domurile din argint şi din cositor par a împodobi nişte biserici selenare; mai departe, vezi cupole de azur presărate cu stele de aur, calote făurite din plăci de aramă ciocănite, îmbucîndu-se ca solzii unui balaur, sau nişte căpăţîni de ceapă răsturnate, zugrăvite în verde şi glasate cu cîte vreo dîră de zăpadă; apoi, pe măsură ce faţetele se îndepărtează, amănuntele dispar chiar şi cînd sînt privite prin lornietă, şi nu mai desluşeşti decît scînteierea învălmăşită a cupolelor, a fleşelor, a turnurilor, a micuţelor clopotniţe de toate formele imaginabile, însemnîndu-şi silueta prin înălţarea unei umbre pe nuanţa albăstrie a depărtării şi făcîndu-şi remarcată prezenţa printr-o sticlire de aur, de argint, de aramă, de safir sau de smarald. Pentru a isprăvi tabloul, închipuiţi-vă, pe tonurile reci şi albăstrite ale zăpezii, cîteva dîre de lumină slab împurpurate, palide raze ale apusului polar, presărate pe covorul de hermină al iernii ruseşti.

Am rămas pironit locului, nepăsător la frig, absorbit într-o contemplare mută şi ca pătruns de-o
345 stupoare admirativă.

Nici un alt oraş nu dă această impresie de noutate absolută, nici chiar Veneţia, cu ale cărei privelişti Canaletto, Guardi, Bonington, Joyant, Wyld, Ziem şi fotografiile ne-au familiarizat de multă vreme. Moscova nu a fost pînă în zilele noastre vizitată prea des de artişti, iar aspectele ei stranii n-au fost deloc reproduse. Asprimea climei septentrionale adaugă un spor de ciudăţenie decorului, prin efectele zăpezii, coloraţiile bizare ale cerului, calitatea luminii care nu-i la fel cu cea de pe la noi, alcătuind pictorilor ruşi o paletă aparte a cărei îndreptăţire e greu s-o înţelegi dinafara ţării.

Cînd te afli pe esplanada Kremlinului, cu panorama Moscovei desfăşurată dinainte-ţi, te simţi cu-adevărat pe alte meleaguri, şi pînă şi francezul cei mai îndrăgostit de Paris nu regretă pîrîiaşul de pe rue du Bac.

Kremlinul cuprinde în incinta lui un mare număr de biserici sau catedrale (soboruri, cum le numesc ruşii). Întocmai cum Acropola, pe platoul ei strîmt, grupa laolaltă un mare număr de temple. Le vom vizita rînd pe rînd, dar ne vom opri mai întîi la turnul lui Ivan Veliki, uriaşă clopotniţă octogonală, alcătuită din trei etaje din ce în ce mai retrase, din care ultimul, începînd de la o anumită porţiune ornamentată, capătă formă rotundă de foişor şi se termină prin protuberanţa unei cupole, aurită ca focul, ca aurul ducaţilor şi purtînd în vîrf o cruce grecească, ce se sprijină pe semiluna învinsă. La fiecare etaj, conturul cîte unei ferestre decupate pe fiece faţetă a turnului dă la iveală silueta de aramă a unui clopot. Sînt treizeci şi trei de toate iar printre ele se află, pe cît se spune, faimosul clopot din Novgorod al cărui dangăt chema norodul la însufleţitele deliberări din piaţa publică. Unul din aceste clopote nu cîntăreşte mai puţin de şaizeci şi cinci de mii de kilograme, încît tizul său de la Notre-Dame, de care Quasimodo era atît de mîndru, n-ar părea pe lîngă monstrul acesta metalic decît un simplu clopoţel ce vesteşte liturghia.

Se pare dealtminteri că în Rusia oamenii nutresc o adevărată pasiune pentru clopotele uriaşe, deoarece chiar lîngă turnul lui Ivan Veliki ochii miraţi descoperă pe un soclu de granit un clopot atît de colosal încît l-ai putea lua drept un cort din bronz, cu atît mai mult cu cît o ciobitură mare alcătuieşte în peretele lui un soi de uşă prin care un om ar intra înăuntru cu uşurinţă, fără să se plece. A fost făurit din porunca împărătesei Anna, şi zece mii de puzi de metal (150.000 de kilograme) au fost azvîrliţi în cuptor. Domnul de Montferrand, arhitectul francez al catedralei Sfîntul Isaac din Petersburg l-a scos la iveală, dezgropîndu-l din pămînt unde stătea vîrît pe jumătate, fie din pricina violenţei cu care a căzut în timp ce era înălţat, fie ca urmare a unui incendiu sau a unei prăbuşiri. O asemenea masă să fi fost vreodată suspendată? Limba-i de fier să fi stîrnit furtuna de zgomote ale acestei monstruoase capsule? Istorie şi legendă sînt deopotrivă mute în privinţa aceasta. [...]

Oricum ar fi, clopotul acesta e frumos, ca toate lucrurile cu dimensiuni neobişnuite. Graţia enormităţii, graţie îndrăzneaţă şi aprigă dar reală, nu-i lipseşte. Poalele i se rotunjesc în ondulaţii ample şi puternice, încercuite de ornamente delicate. Poartă în vîrf podoaba unui glob cu cruce deasupra; place ochiului prin netezimea conturului şi patina metalului, ciobitura însăşi deschizîndu-se parcă asemenea gurii unei caverne din bronz, misterioasă şi întunecată. La baza soclului, ca un canat desprins dintr-o uşă, e aşezată bucata de metal spartă pe locul golului.

Dar destul despre clopote, să intrăm într-una din cele mai vechi şi mai caracteristice catedrale din Kremlin, cea dintîi construită din piatră, catedrala Înălţării Maicii Domnului (Uspenski-Sobor). Ce-i drept, cel din faţa ochilor noştri nu e edificiul primitiv, clădit de Ioan Kalita. Acela s-a năruit după un secol şi jumătate de existenţă, iar Ivan al III-lea l-a reconstruit mai apoi. Catedrala actuală datează aşadar numai din veacul al XV-lea,
 în ciuda aparenţei ei bizantine şi-a aspectului ei

arhaic. Eşti surprins aflînd că e opera lui Fioravanti, arhitectul bolognez pe care ruşii îl numesc Aristotel, poate din cauza marii lui ştiinţe. Gîndul ce ţi-ar veni cel dintîi în minte e, fireşte, cel al unui arhitect grec adus de la Costantinopol, cu capul plin încă de planurile Sfintei Sofia şi de tipologia arhitecturii greco-orientale. Catedrala Înălţării Maicii Domnului e aproape pătrată, zidurile ei masive înălţîndu-se drept cu o surprinzătoare mîndrie în elevaţie. Patru pilaştri uriaşi, groşi ca nişte turnuri, puternici ca nişte coloane ale palatului din Karnack, susţin cupola centrală, aşezată pe un acoperiş drept, caracteristic stilului asiatic, şi flancată de patru cupole mai mici.

Această dispoziţie atît de simplă produce un efect grandios, iar pilaştrii cei masivi dau, fără impresia îngreunării, o aşezare fermă şi o stabilitate deosebită naosului catedralei.

Întreg interiorul bisericii e înveşmîntat în picturi executate în stil bizantin pe fond de aur. Pînă şi pilaştrii înşişi sînt împodobiţi cu personaje etajate în registre, ca şi coloanele templelor sau palatelor egiptene. Nimic mai straniu decît această decoraţie în care mii de chipuri te înconjoară, ca o mulţime tăcută, urcînd şi scoborînd de-a lungul zidurilor, mergînd în şiruri cu prilejul panatheneelor creştine, izolîndu-se într-o poză de o rigiditate hieratică, îndoindu-se din şale în pandantive, în bolţi, pe cupole şi înveşmîntînd lăcaşul cu o tapiserie omenească al cărei furnicar rămîne imobil. O lumină slabă, cu discreţie cernută, sporeşte şi mai mult efectul neliniştitor şi misterios. Marii sfinţi sălbatici din calendarul grecesc capătă în această întunecime stranie şi roşcată o formidabilă aparenţă de viaţă; te privesc cu ochi ficşi, părînd că te ameninţă cu mîna lor întinsă pentru a da binecuvîntarea.

Arhanghelii luptători, sfinţii cavaleri cu înfăţişare elegantă şi îndrăzneaţă îşi amestecă armurile strălucitoare cu anteriile întunecate ale sfinţilor călugări şi-ale anahoreţilor. Au acea ţinută mîndră, acea rămăşiţă din poza antică specifică chipurilor lui Panselinos, pictorul bizantin de la care

călugărul mănăstirii Aghia Lavra a deprins meşteşugul zugrăvitului, şi după care Papety a făcut desene atît de frumoase. Interiorul bazilicii San Marco din Veneţia, cu aspectul ei de cavernă aurită, poate da o idee despre catedrala Înălţării Maicii Domnului; cu deosebirea că naosul bisericii moscovite se înalţă dintr-o zvîcnire către cer, în timp ce bolta de la San Marco se striveşte misterios ca o criptă.

Iconostasul, înalt perete auriu, clădit din cinci etaje de chipuri care seamănă cu faţada unui palat din aur, orbeşte ochiul prin bogăţia lui fabuloasă. Prin decupările practicate în orfevrerie, Maica Precista, sfinţii şi sfintele îşi petrec capetele întunecate şi mîinile în tonuri de brun-închis. Diademele lor, în relief, atrag lumina şi fac să sclipească faţetele pietrelor preţioase încrustate în raze, înflăcărîndu-le ca pe nişte adevărate triumfuri; figurilor care sînt obiectul unei veneraţii deosebite le sînt aplicate platoşe din nestemate, şiraguri de mărgele şi brăţări bătute în diamante, safire, rubine, smaralde, ametiste, perle, turcoaze; patima luxului religios n-ar putea merge mai departe.

Ce frumos prilej de decoraţie sînt aceste iconostase, văl de aur şi de pietre scumpe pus între credinţa enoriaşilor şi misterele sfîntului-sacrificiu. Trebuie să recunoaştem că ruşii îl folosesc de minune, iar în ceea ce priveşte bogăţia, religia greacă nu-i cu nimic mai prejos de religia catolică, chiar dacă în domeniul artei propriu-zise n-o egalează.

În catedrala Înălţării Maicii Domnului, într-o raclă de aur de o valoare inestimabilă, e păstrată tunica Mîntuitorului. Alte două relicvarii strălucitoare de nestemate conţin o bucată din rochia Fecioarei şi un cui din adevărata cruce. Maica Domnului din Vladimir, zugrăvită de mîna Sfîntului Luca, al cărei chip ruşii îl privesc ca pe o pavăză şi la a cărei vedere hoardele sălbatice ale lui Timur au dat îndărăt, e împodobită de un solitar evaluat la mai bine de o sută de mii de franci. Ma-
 siva operă de orfevrerie ce-o înconjoară a între-

cut de două sau de trei ori această sumă. Desigur că luxul acesta ar putea părea puţin cam ostentativ pentru gustul unei persoane delicate, ce-ar preţui mai mult frumuseţea decît bogăţia, dar nu se poate tăgădui că îngrămădirea atîtui aur, diamante şi perle nu trezeşte sentimente religioase din cele mai alese. Fecioarele acestea împodobite cu mai mult fast decît reginele şi împărătesele impresionează pioşenia celor simpli. În întuneric, la lumina slabă a candelelor, capătă o strălucire supranaturală. Coroanele lor de diamante scînteiază ca nişte coroane de stele.

Din mijlocul bolţii coboară un uriaş candelabru din argint masiv, cu o lucrătură frumoasă şi de formă circulară care înlocuieşte vechiul candelabru de-o greutate considerabilă, luat în timpul invaziei franceze; numără patruzeci şi şase de braţe.

Aici, în catedrala Înălţării Maicii Domnului are loc ungerea împăraţilor. Estrada ce le este hărăzită se înalţă între cei patru pilaştri susţinători ai cupolei şi stă faţă în faţă cu iconostasul.

Mormintele mitropoliţilor moscoviţi ocupă pereţii laterali. Au formă alungită, sînt lipite de zid şi seamănă, în penumbra ce le scaldă, cu nişte cufere făcute pentru marea călătorie a eternităţii.

Catedrala Sfinţilor Arhangheli, a cărei faţadă e îndreptată oblic spre cea a Înălţării Maicii Domnului şi n-o desparte decît cîţiva paşi de aceasta, nu oferă deosebiri esenţiale în privinţa planului arhitectonic. Acelaşi sistem de cupole terminate prin bulb, de pilaştri masivi, de iconostase scînteind de aur, de picturi bizantine căptuşind interiorul edificiului ca un covor sacru. Deosebirea e că aici picturile nu mai sînt pe fond auriu şi seamănă mai mult a fresce decît a mozaicuri. Reprezintă scene ale judecăţii de apoi şi portretele vechilor ţari, cu înfăţişarea lor mîndră şi aspră.

Aici se află mormintele lor acoperite cu caşmire şi stofe bogate, ca şi turbanele sultanilor din Constantinopol. Totul e sobru, simplu şi sever. Moartea nu e înfrumuseţată aici cu delicatele fiorituri ale artei gotice, căreia mormîntul îi oferă cele mai

binevenite teme de ornamentaţie. Nu se văd nici îngeri îngenuncheaţi, nici virtuţi teologale, nici chipuri emblematice şi plîngătoare, nici sfinţi, nici sfinte în nişe decupate, nici decoraţiuni fantaste încolăcindu-se în jurul blazoanelor, nici cavaleri înzăuaţi în armură, cu capul aşezat pe o pernă de marmură iar cu picioarele puse pe un leu adormit: nimic decît trupul neînsufleţit din catafalc, învelit în giulgiu. Arta pierde, desigur, dar impresia religioasă nu are decît de cîştigat.

În catedrala Buneivestiri, lipită de palatul ţarilor, îţi este arătată o pictură foarte curioasă şi foarte rară, reprezentîndu-l pe arhanghelul Gavril înfăţişîndu-se Fecioarei pentru a-i vesti că Fiul Domnului se va naşte din ea. Întrevederea are loc lîngă o fîntînă, ca şi cea dintre Isus şi Samariteană. După o tradiţie a Bisericii greceşti, abia mai tîrziu, după umila încuviinţare faţă de vrerea Domnului, Sfînta Fecioară va fi fost vizitată în odaia ei de către Sfîntul Spirit.

Scena aceasta, zugrăvită pe peretele exterior al bisericii, e adăpostită de un fel de oblon împotriva intemperiilor. Pentru a vă da seama de bogăţia din interiorul bisericii, un singur amănunt va fi de-ajuns. Pardoseala e făcută din agate aduse din Grecia.

Spre Palatul nou, în imediata apropiere a acestor biserici, se află un edificiu straniu, în afara tuturor stilurilor arhitectonice cunoscute, cu aspect asiatic şi tătar, care ar corespunde ca monument civil cu ceea ce reprezintă Vassili Blajennîi ca monument religios, himera aidoma înfăptuită a unei imaginaţii somptuoase, pline de vigoare şi fantaste. A fost clădit sub Ivan al III-lea de către arhitectul Alovisio. Deasupra acoperişului se avîntă pline de graţie şi pitorească neregularitate micile turle împodobite cu aur la capetele capelelor şi oratoriilor pe care le cuprinde. O scară exterioară, din înaltul căreia împăratul se arată poporului după ce a fost uns, duce tot spre acoperiş, producînd prin ieşindul ei ornamental un original accident arhitectonic. E tot atît de cunoscută la
 Moscova ca şi Scara Uriaşilor de la Veneţia. E o

curiozitate a Kremlinului. Se numeşte în rusă Krasnoe Krilţo (Scara roşie).

Interiorul palatului, reşedinţă a vechilor ţari, pare a sfida orice descriere; ai spune că încăperile şi trecerile sale au fost săpate treptat şi fără vreun plan dinainte statornicit într-un bloc uriaş de piatră, într-atît se întrepătrund unele cu altele de bizar, descumpănitor şi complicat, schimbîndu-şi nivelul şi direcţia după bunul plac al unei fantezii dezlănţuite. Păşeşti printr-însul ca într-un vis, cînd oprit de o grilă care se deschide misterios, cînd silit s-o apuci pe un coridor strîmt şi întunecos, ai cărui pereţi aproape că-i atingi cu umerii; alteori, nemaiavînd alt drum decît marginea dantelată a unei cornişe, de pe care zăreşti plăcile de aramă ale acoperişului şi bulbii micilor clopotniţe, urci, cobori, nu mai ştii unde te afli, zăreşti cînd şi cînd de departe printre motivele ornamentale din aur cum sclipeşte reflexul unei candele pe orfevreria iconostaselor, ca să ajungi în cele din urmă, după toată această călătorie interioară, în vreo sală ornamentată ca în basme şi de-o bogăţie mai presus de închipuire, în adîncul căreia eşti surprins să nu-l afli pe marele Han al tătarilor, şezînd cu picioarele încrucişate sub el, pe covorul lui de fetru negru.

Aşa e, de pildă, sala ce poartă numele de Camera aurită, şi care ocupă întreg interiorul palatului cu faţete (Granavitaia Palata), numit astfel desigur din cauza învelişului său exterior, în care pietrele sînt tăiate ca faţetele unui diamant. Palatul cu faţete stă alături de vechiul palat al ţarilor. Bolţile de aur ale acestei săli converg spre un pilastru central prin arcaturi teşite, în timp ce, bare de fier puternice şi aurite, mergînd de la o arcadă la alta le menţin apropiate. Cîteva picturi ici-colo pun pete întunecate pe splendoarea aurie a fondului. Pe brîul arcadelor aleargă legende, scrise cu vechi litere slavone, magnifice caractere ce se pretează la fel de bine la ornamentarea edificiilor ca şi araba cufică. Nici că ţi-ai putea închipui o decoraţie mai bogată, mai misterioasă, mai sumbră şi mai strălucitoare, ca

aceea a Camerei aurite. Romantismului Shakespearian i-ar plăcea să plaseze aici deznodămîntul unei drame.

Unele săli boltite din vechiul palat sînt atît de joase, încît o persoană ceva mai scundă decît înălțimea obișnuită a unui stat de om abia poate rămînea în picioare. Aici, într-o atmosferă supraîncălzită de sobe, femeile, șezînd turcește pe vrafuri de perne, își petreceau lungile ceasuri ale iernii ruseşti uitîndu-se prin ferestrele micuțe la zăpada ce scînteia pe aurul cupolelor și la corbii ce se roteau în cercuri largi deasupra clopotnițelor.

Apartamentele acestea — pline de zugrăveli ale căror motive: frunze, ramuri, flori — amintesc de desenele cașmirelor, te duc cu gîndul la haremurile asiatice transportate în chiciura polară. Adevăratul gust moscovit, falsificat mai tîrziu prin imitarea rău înțeleasă a artelor Occidentului, ni se dezvăluie aici în întreaga lui originalitate inițială și în întreaga-i savoare aprigă. Am remarcat adesea că progresul civilizației pare a lipsi popoarele de simțul arhitecturii și al ornamentării. Vechile edificii ale Kremlinului dovedesc o dată mai mult cît de adevărată e aserțiunea aceasta, care la prima vedere poate părea paradoxală. O fantezie inepuizabilă a prezidat la decorarea acestor încăperi misterioase, în care auriul, verdele, albastrul și roșul se îmbină nespus de fericit și încîntător. Arhitectura aceasta, fără cea mai neînsemnată grijă față de corespondențele simetrice, se înalță ca un ciorchine din bule de săpun suflate pe-o farfurie cu ajutorul unui pai. Fiecare celulă se adaugă celei alăturate, potrivindu-și unghiurile și fațetele, iar ansamblul strălucește în culorile pestrițe ale florilor. Comparația aceasta, puerilă în aparență, redă mai nimerit decît orice altceva potrivirea acestor palate, fantastice și totuși reale.

În acest fel ne-ar fi plăcut să fie clădit și Palatul-Nou, construcție uriașă, în stil modern, care și-ar dezvălui frumusețea în orice altă parte dar e stingher în mijlocul vechiului Kremlin. Arhitectura clasică, cu marile ei linii reci, pare și mai
353 plicticos de solemnă printre palatele acestea cu

forme stranii, în culori vii, prin forfota de biserici cu înfăţişare orientală, aţintind spre cer o pădure aurită de cupole, domuri, minuscule piramide şi turle terminate prin bulbi. Ai putea să te crezi, la vederea arhitecturii moscovite, în vreun oraş himeric din Asia, şi să iei catedralele drept moschei şi clopotniţele drept minarete, pe cînd faţada cuminte a Palatului-Nou te duce în plin Occident şi în plină civilizaţie: dureros lucru pentru un barbar romantic de felul nostru.

Pătrunzi în Palatul-Nou pe o scară monumentală închisă în partea de sus de o magnifică grilă de fier lustruit, ce se întredeschide pentru a lăsa vizitatorul să treacă. Te afli atunci sub bolta înaltă a unei săli în formă de cupolă, unde fac de strajă patru santinele care nu sînt niciodată schimbate, patru manechine înveşmîntate din creştet pînă-n tălpi în străvechi şi curioase armuri slave. Cavalerii aceştia au o mimică foarte expresivă, mimează într-atît de bine viaţa încît te pot înşela; ai putea crede că bate o inimă sub cămăşile lor de zale. Armurile din evul mediu, de cîte ori se ivesc astfel, ne pricinuiesc totdeauna fără de voie un fel de fior. Păstrează atît de credincios forma exterioară a omului pentru totdeauna dispărut!

Din această rotondă pornesc două galerii, pline de bogăţii nepreţuite. Tezaurul califului Harun-al-Raşid, puţurile lui Abul-Kasem, bolta verde din Drezda adunate toate laolaltă n-ar strînge asemenea belşug de minunăţii, iar aici valoarea istorică vine să sporească valoarea materială. Aici, la Kremlin, strălucesc, luminează, aruncă fulgere prismatice şi scîntei diamantele, safirele, rubinele, smaraldele, toate pietrele preţioase pe care natura avară le ascunde în adîncul minelor, şi care sînt într-atît de numeroase de parcă n-ar fi vorba decît de sticlă. Toate acestea presară stele pe coroane, pun puncte luminoase în capătul sceptrelor, se prăvălesc într-o ploaie lucitoare pe însemnele imperiului, alcătuiesc arabescuri şi cifre, abia lăsînd să se vadă aurul care le încastrează! Ochiul e orbit, iar mintea abia îndrăzneşte să dea preţ sumei reprezentate de asemenea magnificenţe. A

încerca să descrii colecţia aceasta uimitoare ar fi o nebunie. O carte întreagă n-ar fi de ajuns. Trebuie să ne mulţumim cu trecerea în revistă a unora dintre piesele cele mai remarcabile. Una din cele mai vechi coroane este aceea a lui Vladimir-Monomacul. E un dar de la împăratul Alexe Comnenul. A fost adusă de la Constantinopol la Kiev de trimişii greci în anul 1116. În afară de amintirea istorică ce se leagă de ea, coroana e o operă de un deosebit gust artistic. Pe un fond filigranat din aur se încrustează perle şi pietre preţioase dispuse cu un minunat simţ al ornamentaţiei. Coroanele din Kazan şi din Astrahan, făurite în maniera artei orientale, una smălţată de turcoaze, cealaltă avînd pe creştet un uriaş smarald neprelucrat, sînt giuvaeruri ce i-ar deznădăjdui pe meşterii orfevreriei moderne. Coroana Siberiei e toată din aur; ca şi celelalte, are pe creştet crucea grecească şi, ca şi celelalte, e presărată cu diamante, safire şi perle. Sceptrul din aur al lui Vladimir-Monomacul, lung de aproape un metru, numără nu mai puţin de două sute şaizeci şi opt de diamante, trei sute şaizeci de rubine şi cincisprezece smaralde. Emailurile ce acoperă locul lăsat liber de nestemate înfăţişează subiecte religioase tratate în manieră bizantină; e tot un dar din partea împăratului Alexe Comnenul, ca şi un relicvariu în formă de cruce conţinînd o bucată de piatră din mormîntul Mîntuitoriului şi o bucată din lemnul crucii. O casetă de aur, aspră din pricina pietrelor în care-i bătută, conţine această comoară. Un giuvaer curios e lanţul celui dintîi Romanov, fiecare verigă avînd gravată pe ea una cîte o rugăciune şi alta cîte unul din titlurile acestui ţar. Sînt nouăzeci şi nouă de verigi. Nu ne putem opri la tronuri, globuri, sceptre, coroanele diferitelor domnii, dar vom face observaţia că, dacă bogăţia e mereu aceeaşi, puritatea bunului-gust şi frumuseţea lucrăturii scad pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă.

Un lucru nu mai puţin minunat, dar mai accesibil descrierii, e sala veselei de aur şi argint. Jur
355 împrejurul pilaştrilor se etajează credenţe circu-

lare în formă de bufete, purtînd pe poliţele lor o lume întreagă de recipiente, oale, polonice, şipuri, căni cu capac, hanapuri, bocale, ulcioare, căuşe, poloboace micuţe, cupe, halbe, ceşti, pahare din metal, pahare fără picior, burluie din metal, ocale, butîlci cu învelişe de pai, ca nişte damigenuţe, ploşti, amfore şi tot ceea ce ţine de *Beţivăneală*, cum ar spune jupîn Rabelais pe limba lui pantagruelică. Îndărătul acestor orfevrerii sclipesc tipsii din aur, galbene şi sîngerii, mari precum cele în care Burgravii lui Victor Hugo dădeau la masă boi întregi. Fiece oală îşi are nimbul ei. Şi ce oale! Sînt unele ce nu au mai puţin de trei-patru picioare înălţime şi n-ar putea fi ridicate decît de braţul unui titan. Ce uriaşă cheltuială de imaginaţie aflăm în varietatea acestei vesele! Toate formele în stare a conţine o băutură — vin, hidromel, bere, cvas, rachiu — par a fi fost epuizate. Şi ce gust fastuos, fantast, grotesc, în ornamentarea acestor recipiente de aur, de argint sau de argint aurit. Vezi cînd bacante cu obraji rotofei şi veseli ţopăind primprejurul pîntecelui vreunei ulcele, cînd frunzişuri îngemănate cu animale şi vînători, alteori dragoni învălătucindu-se de torţi, sau medalii antice încrustate pe rotunjimea vreunui hanap, un cortegiu triumfal defilînd dimpreună cu bucinele şi însemnurile lui, ebreii purtînd ciorchinele din Ţara Făgăduinţei şi înveşmîntaţi în straie olandeze, o nuditate mitologică contemplată de satiri prin desişul unor arabescuri stufoase. După bunul plac al artistului, recipientele iau forme animaliere, se lăţesc ca nişte urşi, se alungesc în formă de barză, bat din aripi ca vulturii, îşi umflă guşa ca nişte canari sau îşi aştern pe spate coarnele unui cerb. Mai departe bomboniera se adînceşte în formă de navă, îşi rotunjeşte pînzele, îşi detaşează pavilioanele, lăsînd ca mirodeniile de care e plină să alunece prin tambuchiuri. Toate închipuirile posibile ale orfevreriei au fost realizate şi se află pe rafturile acestul dulap prodigios!

Sala armurilor conţine comori în stare să ostenească pana celui mai sprinten nomenclator. Căştile circasiene, zalele împodobite cu versete din Co-

ran, scuturile cu paveze filigranate, săbiile, hangiarele cu mînere din iaspis, cu teci înfrumusețate de nestemate, toate armele din Orient care sînt în același timp și giuvaeruri scînteiază alături de arsenalul cel mai sever al Occidentului. La vederea acestui prisos de avuții, simți ameteală și ceri îndurare călăuzei prea îndatoritoare sau prea exactă care nu te scutește de nici o piesă.

Ne plac mult sălile capitulariilor închinate diferitelor ordine cavalerești din Rusia. Ordinele Sfîntul Gheorghe, Sfîntul Alexandru, Sfîntul Andrei, Sfînta Ecaterina ocupă fiecare cîte o galerie uriașă ale cărei motive ornamentale sînt luate de pe herburile ordinului. Arta heraldică este eminamente decorativă, iar aplicările ei la monumente au totdeauna efecte frumoase.

Ne putem închipui, fără să dăm amănunte, somptuozitatea mobilierului din saloanele oficiale. Tot ceea ce luxul modern a conceput mai îmbelșugat se află aici, adus cu mare cheltuială, și nimic nu amintește de încîntătorul gust moscovit. Stilul acesta era dealtminteri cerut de cel al palatului. Dar ceea ce ne-a surprins foarte, a fost să ne pomenim, la capătul ultimei încăperi, față în față cu o fantomă de marmură albă, în ținută de apoteoză, care-și ațintea asupră-ne ochii mari, nemișcați, înclinîndu-și într-o parte cu un aer gînditor masca de cezar roman. Napoleon la Moscova, în palatul țarului: nu ne așteptam la o asemenea întîlnire. [...]

SFÎNTA SOFIA

[...] De regulă călătorul începe prin vizitarea Sfintei Sofia, monumentul cel mai vechi şi mai important din Costantinopol care, înainte de a fi o moschee, a fost o biserică creştină închinată nu unei sfinte, cum ai putea crede după numele ei, ci înţelepciunii divine, „Agia Sophia", personificată de greci şi, după părerea lor, mama celor trei virtuţi teologale.

Cînd o priveşti din piaţa ce se întinde dinaintea Augustei Porţi (Baba-Hummayun), cu spatele sprijinit de cizelurile delicate şi inscripţiile sculptate de pe fîntîna lui Ahmet al III-lea, Sfînta Sofia ţi se înfăţişează ca o îngrămădire întîmplătoare de construcţii informe. Planul iniţial a dispărut sub o aglomerare de clădiri înălţate ulterior şi care astupă liniile arhitectonice ale monumentului, împiedicîndu-te să le discerni cu uşurinţă. De contraforţii ridicaţi de Amurat al III-lea pentru a susţine zidurile zdruncinate de cutremure, s-au agăţat, ca ciupercile printre ramurile unui copac, şcoli, monumente funerare, băi publice, dughene, magherniţe.

Deasupra acestei aglomerări se înalţă, între patru minarete destul de greoaie, marea cupolă sprijinită de ziduri care la temelie au alternativ pietre albe şi roze, şi înconjurată ca de o tiară de-un cerc de ferestre zăbreluite de motive arhitectonice; minaretele nu au zvelteţea elegantă a minaretelor arabe; cupola cade greoi asupra îngrămădirii de

cocioabe răsărite alandala, iar călătorul, a cărui imaginație lucrase fără voia lui la numele acesta magic de Sfînta Sofia, care te duce cu gîndul la templul din Efes și la cel al lui Solomon, încearcă o anume dezamăgire, aceasta dispărînd, din fericire, în clipa cînd pătrunde în interior. Trebuie să spunem, întru apărarea turcilor, că cea mai mare parte din monumentele creștine sînt la fel de jalnic înăbușite și că cutare catedrală celebră și minunată are flancurile ieșite în afară din cauza bulbucăturilor din tencuială, prin care împung capete de scînduri, pe cînd fleșele, curată dantelărie, se înalță cel mai adesea spre cer dintr-un haos dezgustător de barăci.

Pentru a ajunge la intrarea în moschee, urmezi un soi de ulicioară mărginită de sicomori și de turbane, ale căror pietre vopsite și aurite lucesc palid în spatele gardurilor și curînd, după cîteva cotituri, te afli dinaintea unei uși din bronz, unul din canaturile acesteia mai păstrînd încă urma crucii grecești. Prin ușa aceasta laterală pătrunzi într-un vestibul străpuns de alte nouă ieșiri. Îți schimbi încălțările pe papuci, de care trebuie să ai grijă să-ți fie aduși de dragoman, căci a pătrunde încălțat într-o moschee ar fi o nelegiuire la fel de gravă ca aceea de-a sta acoperit într-o biserică catolică, iar urmările ar putea fi încă și mai supărătoare.

De cum am făcut primul pas, m-am simțit pradă unui miraj straniu și mi s-a părut că sînt la Veneția, ieșind din *la piazza* și pătrunzînd sub nava de la San Marco. Atîta doar că liniile arhitectonice se măriseră nemăsurat de mult și totul căpătase dimensiuni colosale; coloanele răsăreau uriașe din pardoseala acoperită cu rogojini; arcul cupolei se lărgea ca însăși bolta cerească: pandantivele, în care cele patru fluvii sacre își revarsă undele de mozaic, descriau curbe uriașe, tribunele se lărgiseră atît de mult încît puteau cuprinde populații întregi: căci San Marco este Sfînta Sofia în miniatură, reducerea la scara de un deget pentru un picior a bazilicii lui Justinian. Nimic de mirare în asta,
359 dealtminteri: Veneția, pe care o mare strîmtă abia

o desparte de Grecia, a avut totdeauna relaţii familiare cu Orientul, iar arhitecţii ei trebuie să fi încercat a reproduce tipul de biserică ce trecea drept cea mai frumoasă şi cea mai bogată a creştinătăţii. Bazilica San Marco a fost începută prin veacul al X-lea, iar constructorii ei au putut vedea Sfînta Sofia în toată integritatea şi splendoarea ei, cu mult înainte de-a fi fost profanată de Mahomed al II-lea, eveniment petrecut abia în 1453.

Actuala Sfînta Sofia a fost înălţată pe cenuşa templului închinat înţelepciunii divine de către Constantin cel Mare, şi care arsese într-un incendiu, ca urmare a tulburărilor dintre facţiunile păgîne şi cele creştine; antichitatea ei are la temelie o antichitate şi mai profundă încă. Antemios din Tralles şi Isidor din Millet i-au alcătuit planul, i-au supravegheat construcţia. Pentru îmbogăţirea bisericii celei noi, au fost despuiate vechile temple păgîne, iar cupola lui Christos a fost aşezată pe coloanele templului Dianei din Efes, negre încă de focul aprins de Erostrat[1], pe pilaştrii templului Soarelui, din Palmir, auriţi de razele astrului lor; din ruinele Pergamului au fost luate două urne uriaşe din porfir a căror apă purificatoare s-a prefăcut în apă de botez, apoi în apă pentru abluţiuni; pereţii au fost căptuşiţi cu plăcuţe de mozaic aurite, cu pietre preţioase şi, cînd totul a fost terminat, Justinian a putut să strige plin de încîntare: „Slăvit fie Domnul care m-a socotit vrednic să duc la bun sfîrşit o atît de mare operă; o, Solomon, te-am biruit!"

Cu toate că islamismul, duşmanul artelor plastice, a despuiat-o de-o mare parte din podoabele sale, Sfînta Sofia rămîne încă un lăcaş de închinăciune magnific. Plăcuţele de mozaic aurite ce reprezentau subiecte biblice, ca şi cele de la San Marco, au dispărut sub un strat de var. N-au fost păstraţi decît cei patru heruvimi gigantici din pan-

[1] Obscur locuitor din Efes care, pentru a-şi imortaliza numele, a dat foc templului zeiţei vînătorii (Artemision). A fost condamnat la moarte prin supliciu iar istoricilor, sub ameninţarea pedepsei cu moartea, li s-a interzis să-i consemneze numele.

dantive, ale căror aripi, şase la număr, palpită datorită scînteierii cubuleţelor de cristal aurit; capetele însă, ce formează centrul acestui vîrtej de pene, le-au fost ascunse sub o rozasă mare, aurită, reproducerea chipului omenesc fiind respinsă de musulmani. În adîncul sanctuarului, sub bolta terminală, se zăresc nedesluşit trăsăturile unei figuri colosale pe care stratul de var n-a putut-o ascunde cu totul: e chipul patroanei bisericii, al Înţelepciunii divine, sau mai exact al Sfintei Înţelepciuni, *Agia Sophia* şi care, de sub vălul pe jumătate transparent, asistă impasibilă la ceremoniile unui cult străin.

Statuile au fost luate. Altarul, făcut dintr-un metal necunoscut, rezultînd, ca şi bronzul de Corint din aur, argint, bronz, fier şi pietre preţioase în fuziune, a fost înlocuit printr-o dală de marmură roşie arătînd prin aşezarea ei direcţia spre Mecca. Deasupră-i atîrnă un covor vechi şi ros, o zdreanţă prăfuită care pentru turci are meritul de-a fi fost unul din cele patru covoare pe care Mahomed îngenunchia pentru a-şi face rugăciunea.

Uriaşe discuri verzi, dăruite de diferiţi sultani, sînt aplicate pe pereţi şi fac să strălucească versetele Coranului sau maxime pioase scrise cu uriaşe litere de aur. Un cartuş de porfir conţine numele lui Alah, Mahomed şi ale primilor patru califi, Abu-Bekr, Omar, Osman şi Ali. Amvonul (nimbar) unde Ketib-ul se urcă pentru a citi din Coran este lipit de unul din pilaştrii care susţin absida. Ajungi la el pe-o scară destul de dreaptă şi mărginită de două balustrade deschise şi împodobite cu o lucrătură la fel de preţioasă ca şi cea mai fină dantelărie. Ketib-ul urcă totdeauna ţinînd cartea legii într-o mînă şi sabia în cealaltă, ca într-o moschee cucerită.

Şnururi, de care atîrnă ciucuri de mătase şi ouă de struţ, coboară din bolţi pînă la zece-douăsprezece picioare de pămînt, susţinînd cercuri din sîrmă împodobite cu lămpi, încît să alcătuiască lustre. Pupitre cu picioarele încrucişate în formă de
 X, asemănătoare celor de care ne slujim noi pentru

a răsfoi culegeri de gravuri, sînt puse ici şi colo, purtînd pe ele manuscrisele Coranului; multe din acestea sînt împodobite cu podoabe din email negru şi incrustaţii delicate din sidef, aramă şi nacru. Rogojini de stuf vara, covoare iarna, acoperă pardoseala din dale de marmură ale căror vine, potrivite meşteşugit, par a curge, ca trei fluvii cu undele încremenite, prin tot edificiul. Rogojinile acestea prezintă o particularitate stranie: sînt puse oblic, contrar liniilor arhitectonice — ca nişte duşumele aşezate strîmb, nepotrivindu-se cu pereţii ce le mărginesc. Ciudăţenie explicabilă. Sfînta Sofia nu era hărăzită să devină moschee, şi-n consecinţă nu e îndreptată spre Mecca.

După cum se vede, moscheile seamănă în interior cu bisericile protestante. Inscripţii pioase, un amvon, pupitre, rogojini pe care să îngenunchezi — iată toate podoabele îngăduite. Singură ideea de Dumnezeu trebuie să umple lăcaşul, şi e îndeajuns de vastă pentru a o face. Şi totuşi, mărturisesc că luxul plin de gust artistic al catolicismului mi se pare preferabil, primejdia de idolatrie cu care se argumentează întotdeauna nu-i de temut decît pentru popoarele barbare, neînstare să separe forma de fond, imaginea de idee.

Cupola principală, puţin cam strivită în curba sa, e înconjurată de mai multe semicupole, ca şi aceea de la San Marco din Veneţia; are o înălţime uriaşă şi trebuie să fi strălucit ca un cer de aur şi de mozaic înainte ca varul musulman să-i fi stins splendorile. Aşa cum e, mi-a făcut o impresie mai puternică decît Domul Sfîntului Petru; arhitectura bizantină e fără îndoială forma necesară catolicismului. Arhitectura gotică, oricît de mare ar fi valoarea ei religioasă, nu i se adaptează pe deplin; în ciuda degradărilor de tot felul, Sfînta Sofia e mai presus de toate bisericile creştine pe care le-am văzut — şi am văzut multe. Nimic nu egalează maiestatea domurilor ei, a tribunelor mărginite de coloane din iaspis, porfir, cu capitelurile colorate în verde-palid şi executate într-un stil corintic bizar, pe care animale, himere, cruci se înlănţuie printre motivele vegetale. Marea artă a Greciei —

decăzută, ce-i drept — se mai face încă simţită; înţelegi că în clipa cînd Christos a pătruns în acest lăcaş, Jupiter tocmai îl părăsise.

Cu cîţiva ani în urmă, Sfînta Sofia era gata să se prăbuşească în ruine; zidurile se burduşeau, crăpăturile măcinau domurile, pardoseala nu mai era netedă, coloanele, ostenind să mai stea drept de-atîta amar de vreme, se clătinau ca nişte oameni beţi; nimic nu mai stătea drept, întregul edificiu se apleca în mod vizibil spre dreapta; în ciuda contraforţilor lui Amurat, bazilica-moschee, împovărată de secole, zguduită de cutremurele de pămînt, părea gata să se năruie. Un arhitect din Tessina foarte îndemînatic, domnul Fossati, a acceptat sarcina dificilă de a îndrepta şi fortifica anticul monument, pe care l-a luat în lucru bucată cu bucată, cu o prudenţă şi o energie neobosite. Brăţări de aramă au încercuit coloanele despicate, armături din fier au fost puse să susţină arcadele care se prăbuşeau, diverse materiale înlocuitoare au întărit porţiunile de zid obosite; crăpăturile pe unde pătrundea apa de ploaie au fost astupate, toate pietrele sfărîmate au fost înlocuite cu altele noi; lucrări de zidărie, cu dibăcie mascate, au uşurat pilaştrii de povara cupolei, neînstare s-o mai susţină, şi, datorită acestei fericite şi complete restaurări, Sfînta Sofia şi-a putut făgădui alte cîteva sute de ani de existenţă.

În timpul lucrărilor, domnul Fossati a avut curiozitatea să cureţe mozaicurile iniţiale de stratul de var ce le mînjeşte şi, înainte de a le astupa, le-a copiat cu o grijă pioasă: ar trebui neapărat să graveze şi să publice aceste desene de-un interes atît de mare pentru artă, pe care o ocazie unică i-a îngăduit să le contemple.

Sînt mozaicurile cupolei şi-ale semicupolelor. Celelalte, cele ce împodobeau pereţii în partea de jos, sînt degradate şi pot fi considerate pierdute. Mollah-ii desprind în fiece zi cu cuţitele micile cuburi de cristal acoperite cu o foiţă de aur şi le vînd străinilor. Eu însumi am vreo şase bucăţi scoase din zid în prezenţa mea; deşi nu fac parte
 dintre acei turişti care sparg nasul statuilor ca să

ia cu ei o amintire de la monumentele vizitate, n-am crezut de cuviinţă să spulber nădejdea unui bacşiş modest, cu care se mîngîia preacinstitul osmanlî.

Din înaltul tribunelor, unde urci pe nişte rampe cu înclinare blîndă, ca şi cele ce şerpuiesc în interiorul Giraldei sau al Campanilei, îmbrăţişezi minunat de bine cu privirea întreaga moschee. În clipa aceasta, cîţiva credincioşi stînd cu picioarele încrucişate sub ei se prosternează cu însufleţire atingînd pardoseala cu fruntea. Vreo două-trei femei, cu feţele acoperite de feregea, stau lîngă o uşă, iar sprijinit cu capul de rădăcina unei coloane, un hamal doarme adînc; o lumină blîndă şi mîngîietoare pătrunde pe ferestrele înalte, şi văd în hemiciclu, în faţa nartexului, cum străluceşte grilajul de aur de la tribuna rezervată sultanului.

Un fel de platforme susţinute de coloane din marmură preţioasă şi prevăzute cu balustrade în relief, deosebindu-se faţă de arhitectonica generală, înaintează din fiecare punct de intersecţie a navelor. În capelele laterale, inutile cultului musulman, sînt îngrămădite cufere, lăzi, boccele de toate felurile; căci în Orient moscheile slujesc drept depozite; cei care călătoresc sau se tem să nu fie furaţi la ei acasă îşi lasă avuţiile în paza Domnului şi nu se cunoaşte nici un caz cînd vreun aspru sau vreo para să fi fost furate, deoarece furtul ar deveni sacrilegiu; astfel praful se aşterne pe grămezile de aur sau lucruri scumpe, neglijent acoperite cu vreo pînză grosolană sau o bucată de piele veche; păianjenul, atît de îndrăgit de musulmani pentru a-şi fi ţesut pînza la intrarea grotei unde se adăpostise Mahomed, îşi ţese liniştit firul pe încuietorile neatinse de nimeni.

Împrejurul moscheii se înghesuie imarete (ospicii), medrese (şcoli), băi, bucătării pentru cei săraci, căci întreaga viaţă la musulmani gravitează în jurul casei lui Dumnezeu; oamenii fără adăpost dorm pe sub arcadele ei, unde niciodată poliţia nu vine să-i tulbure; sînt oaspeţii lui Alah; credincioşii se roagă, femeile visează, bolnavii cer să fie aduşi tot aici pentru a se vindeca sau pentru

a-şi da duhul. În Orient, viaţa reală nu se desparte de legendă.

Zadarnic am căutat la Sfînta Sofia urma mîinii însîngerate pe care Mahomed al II-lea, pătrunzînd călare în acest sanctuar, şi-a sprijinit-o de zid în semn de cucerire, pe cînd femeile şi fecioarele spăimîntate se refugiaseră spre altar, nădăjduind, pentru a fi salvate, într-un miracol ce n-a avut loc. Urma aceasta roşie să fie fapt istoric sau simplă legendă? [. . .].

PALATUL DIN BOSFOR

Cînd te plimbi în caiac prin Bosfor şi treci de Turnul lui Leandru, zăreşti faţă în faţă de Scutari un uriaş palat în construcţie, care-şi scaldă picioarele albe în apa albastră şi rapidă. Există în Orient o superstiţie, grijuliu întreţinută de arhitecţi, că nu te stingi din viaţă atîta vreme cît locuinţa pe care ţi-o construieşti nu-i încă isprăvită; aşa se face că sultanii au avut totdeauna grija să aibă vreun palat în lucru.

Fapt rar la turci, care consacră materiale durabile şi preţioase lăcaşelor de închinăciune şi nu înalţă pentru sălaşul trecător al omului decît barăci din lemn, la fel de şubrede ca şi el, palatul acesta e clădit în întregime din marmură şi făcut să înfrunte veşnicia. E alcătuit dintr-un corp mare şi două aripi. Ar fi greu de spus cărui stil arhitectonic aparţine; nu-i nici grecesc, nici roman, nici gotic, nici renascentist, nici sarazin, nici arab, nici turc — ci se apropie de genul acela pe care spaniolii îl numesc *plateresco* şi care face ca faţada unui monument să semene cu o uriaşă piesă de orfevrerie, în privinţa luxului complicat al ornamentelor şi căutarea cu orice preţ a detaliilor.

Ferestrele — cu balcoanele lor ajurate, împodobite de colonete ornate cu panglici, cu trifolii cărora li se văd nervurile, cu pervazurile săpate în console, cu spaţiul dintre ele frămîntat de sculpturi şi de arabescuri — amintesc de stilul lombard şi te duc cu gîndul la vechile palate vene-

ţiene; cu deosebirea că între palatul Dario, de pildă, sau Cà-d'Oro şi palatul sultanului există aceeaşi diferenţă de proporţii ca între Canal Grande şi Bosfor.

Uriaşa construcţie din marmură de Marmara, de un alb-albăstrui, pe care strălucirea strigătoare a noului o face să pară oarecum rece, produce un efect cît se poate de maiestuos între azurul cerului şi azurul mării; efectul va fi şi mai plăcut după ce soarele cald al Asiei îl va fi aurit cu razele lui. Vignola[1] desigur că nu s-ar recunoaşte în faţada aceasta hibridă, în care stilurile din toate timpurile şi din toate ţările alcătuiesc un ordin compozit, pe care el nu l-a prevăzut. Dar nu poţi să nu recunoşti că prisosul de flori, de rinsouri, de rozase cizelate ca nişte bijuterii într-o materie preţioasă, dă un aspect dens, complicat, fastuos şi plăcut la vedere. E palatul pe care şi l-ar putea construi un specialist în ornamente arhitectonice fără a fi însă şi arhitect, şi care n-ar precupeţi nici mîna de lucru, nici timpul, nici cheltuiala. Aşa cum e, eu îl prefer în locul mohorîtelor reproduceri clasice, atît de neroade, de plate, de reci, de plictisitoare, aşa cum numai savanţii şi cei cu tabieturi fac, şi-mi sînt mai pe plac aceste însufleţite frunzişuri ornamentale, înlănţuindu-se cu o eleganţă fantască, decît un fronton triunghiular sau un atic orizontal, sprijinit pe şase sau opt coloane costelive. Ignoranţa aceasta naivă, desfăşurată pe o scară gigantică, are farmecul ei; se prea poate ca îndrăzneţii constructori ai catedralelor noastre să nu fi ştiut nici ei mai mult, fără ca prin aceasta operele lor să fie mai puţin vrednice de admiraţie.

De-a lungul palatului domneşte o întindere de pămînt mărginită, spre Bosfor, de pilaştri monumentali, legaţi între ei de-o grilă cu o lucrătură încîntătoare, fierul curbîndu-se în mii de arabescuri înflorate, slobode ca zbenguiala unei pene îndrăzneţe pe-o hîrtie velină, fără ca mîna să se

---

[1] *Iacopo Barozzi zis il Vignola* (1507—1573), arhitect italian, autor al tratatului *Cele cinci ordine arhitecturale*, inspirat din Vitruviu.

sprijine de ceva. Grila aceasta aurită alcătuieşte o balustradă de-o bogăţie nespusă.

Cele două aripi, construite în altă epocă, sînt mult mai joase faţă de corpul central cu care n-au vreo legătură nici în privinţa stilului, nici a formei. Închipuiţi-vă două şiruri de clădiri asemănătoare cu Odeonul şi Camera deputaţilor în miniatură, urmînd una după alta într-o alternanţă plicticoasă şi prezentînd privirii un rînd de coloane micuţe firave, care par de lemn deşi sînt de marmură.

Tot trecînd şi iar trecînd prin faţa acestui palat, dorinţa de a-l vizita m-a cuprins adesea. În Italia, nimic n-ar fi fost mai simplu. Dar să-ţi tragi caiacul la un debarcader imperial ar fi în Turcia o acţiune cu consecinţe ce-ar putea avea urmări supărătoare. Din fericire, un intermediar amical m-a pus în legătură cu arhitectul, domnul Balyan, un tînăr armean foarte inteligent şi care vorbea franceza.

Domnul Balyan a avut bunătatea să mă ia în barca dumisale cu trei perechi de vîsle şi m-a condus mai întîi într-un chioşc vechi, rămăşiţă a fostului palat, unde ne-au fost aduse pipe, cafea şi şerbet de trandafir; apoi m-a condus el însuşi prin apartamente cu o îndatorinţă şi o politeţe desăvîrşite, pentru care îi aduc mulţumiri aici, nădăjduind că poate într-o bună zi rîndurile mele îi vor ajunge în faţa ochilor.

Interiorul nu era complet terminat, dar îţi puteai totuşi da seama de splendoarea viitoare a ansambului. Ideile religioase ale turcilor exclud din ornamentaţie o mulţime de subiecte fericite, restrîngînd considerabil fantezia artistului, care trebuie să se ferească cu grijă să amestece printre arabescuri reprezentarea oricărei fiinţe însufleţite: sînt astfel excluse statuile, basoreliefurile, mascaronii, himerele, grifonii, delfinii, păsările, sfincşii, şerpii, fluturii, figurinele jumătate femeie — jumătate floare, monştrii heraldici — ca şi toată acea creaţiune bizară ce alcătuieşte zoologia fabuloasă a ornamentării şi de pe urma căreia Rafael a tras un atît de minunat folos în galeriile de la Vatican.

Stilul arab, cu descompunerile şi întreruperile sale de linii, dantelăria sa de stucatură cioplită aidoma unor bolţi cu stalactite, nişele ca nişte roiuri de albine, cu marmorele ajurate, ca nişte capace de casoletă, cu legendele scrise în caractere cufice ornamentale, cu coloritul său în verde, alb, roşu, discret amestecat cu auriu, ar fi oferit tot atîtea resurse fireşti pentru decorarea unui palat oriental; dar sultanul, ca urmare a unuia din acele capricii ce ne-ar face să clădim Alhambre la Paris, a voit un palat decorat după gustul modern. Capriciu care la început îţi stîrneşte mirarea dar cugetînd mai bine nu-i decît ceva foarte firesc. Domnului Balyan i-a trebuit cu-adevărat un mare prisos de imaginaţie pentru a decora în chip diferit mai bine de trei sute de încăperi, neavînd la dispoziţie decît un minut poate, şi va fi fost de-ajuns.

Dispoziţia generală e foarte simplă: încăperile se succed în anfiladă sau dau într-un coridor larg; haremul, între altele, este astfel dispus. Apartamentul fiecărei femei dă printr-o singură uşă într-un culoar mare, ca şi chiliile călugăriţelor într-o mănăstire. La fiecare capăt poate fi pusă o pază de eunuci sau bostangii. Mi-am aruncat privirea spre acest sălaş al voluptăţilor tainice, semănînd mult mai mult decît s-ar crede cu o mănăstire sau cu un internat. Aici se vor stinge, fără a fi strălucit în afară, aştrii unor frumuseţi necunoscute; dar ochiul stăpînului va fi poposit asupra lor un minut poate, şi va fi fost de-ajuns.

Apartamentul sultanei Validé, alcătuit din odăi înalte, cu vedere spre Bosfor, se remarcă prin plafoanele sale pictate în frescă, nespus de elegant şi cu prospeţime. Nu ştiu care sînt meşterii care au înfăptuit toate aceste minuni, dar Diaz[1] nu ar afla pe paleta lui tonuri mai delicate, mai vaporoase, mai gingaşe şi mai bogate în acelaşi timp. Vezi cînd ceruri de turcoază presărate cu nori uşori ce fug spre nişte profunzimi nebănuite, cînd uriaşe

[1] *Diaz de la Peña* (1808—1876), pictor francez din şcoala de la Barbizon.

văluri de dantelă în desene încîntătoare, apoi o enormă scoică sidefie, irizată de toate culorile prismei, sau flori plăsmuite de imaginaţie aninîndu-şi corolele şi frunzişul de zăbrele aurite; celelalte camere sînt ornamentate la fel; uneori vreo casetă de giuvaere din care podoabele se resfiră sclipind mîngîietor care încotro, coloane din care boabele de perlă se răspîndesc, rostogolindu-se ca nişte picături de ploaie, o revărsare de diamante, de safire, de rubine alcătuiesc motivul ornamental; casolete de aur zugrăvite pe cornişe lasă să se răspîndească fumul albăstrui al aromaticelor, alcătuind podoaba plafonului din ceaţa lor străvezie. Ici, Fingari îşi arată printr-o spărtură în nori arcul argintat şi îndrăgit de musulmani, colo Aurora sfioasă colorează în roz, ca obrajii unui copil, un întreg cer matinal. Mai departe, un fald de brocart smălţat de pete luminoase, ţesut în fir de aur, strîns de un şnur bătut în rubine, dezvăluie un colţ de cer; o grotă azurie îşi aruncă răsfrîngerile de safir. Arabescuri în infinite combinaţii, sipete sculptate, rozete de aur, buchete de flori închipuite sau reale, crini albaştri de Persia sau trandafiri de Şiraz, variază întruna temele de mai sus, din care le-am amintit pe cele mai principale, fără a voi să intru în amănunte imposibile, cerînd imaginaţiei cititorului să-şi aducă şi ea obolul.

Apartamentele sultanului sînt în stil Ludovic al XIV-lea orientalizat, în care se simte intenţia de a imita splendorile Versailles-ului. Uşile, ferestrele şi cadrele lor sînt din lemn de cedru, acaju, palisandru masiv, preţios sculptate, închizîndu-se prin bogate ferecături acoperite de pulbere aurită. De la ferestre, zăreşti cea mai încîntătoare privelişte din lume: o panoramă unică în felul ei, cum niciodată vreun suveran n-a avut dinaintea palatului său. Ţărmul Asiei unde, pe o necuprinsă perdea de chiparoşi negri, se desprinde portul Scutari, cu pitorescul lui debarcader ticsit de ambarcaţii, de case roz, de moschei albe, printre care se deosebesc Buyuck-Djami şi Sultan-Selim; Bosforul cu ape repezi şi transparente brăzdate de un necontenit du-te-vino de corăbii cu pînze, de vapoare cu

aburi, de feluce, prame, corăbii din Ismid şi Trebizonda, cu înfăţişări străvechi, cu velaturi bizare, de barcazuri, de caiace, deasupra cărora se-nvîrt obişnuitele roiuri de pescăruşi şi goelanzi. Dacă te apleci puţin, descoperi pe amîndouă malurile o mulţime de locuinţe de vară, chioşcuri proaspăt vopsite făcînd ca acest minunat fluviu marin să fie străjuit pe amîndouă malurile de palate. Adăugaţi la toate acestea nenumăratele jocuri de lumină, varietatea efectelor date de soare şi de lună, şi veţi avea un spectacol pe care închipuirea nu-l poate întrece.

Una din ciudăţeniile palatului e o sală, mare, acoperită de o cupolă din sticlă roşie. Cînd soarele pătrunde în domul de rubine, totul capătă scînteieri stranii: aerul pare a arde şi crezi că respiri foc; coloanele se aprind ca nişte lampadare, dalele de marmură se înroşesc ca o pardosea de lavă; un incendiu roz devoră pereţii; te-ai crede în sala de recepţie a unui palat de salamandre, clădit din metale în fuziune; ochii îţi strălucesc ca arama înroşită, hainele parcă ar fi de purpură. Un infern de operă cu focuri de Bengal — iată ce-ar putea da o idee despre acest efect straniu, de un gust îndoielnic poate, dar impresionant în mod sigur.

O mică minune pe care n-ar întrece-o nici cele mai feerice arhitecturi din *O mie şi una de Nopţi* e baia sultanului. E construită în stil maur, din alabastru de Egipt, şi pare a fi tăiată dintr-un singur bloc de piatră preţioasă, cu colonetele, capitelurile ei evazate, cu arcadele-i în formă de inimă şi cu bolta înstelată cu ochi de cristal ce strălucesc ca diamantele. Ce voluptate trebuie să încerci lăsîndu-ţi trupul în părăsire, pe aceste dale, mîinilor îndemînatice ale tellack-ilor, în mijlocul unui nor de aburi înmiresmaţi, sub o ploaie de apă de trandafir şi de smirnă!

Într-una din sălile acestui palat trebuie să fie instalat salonul Ludovic al XIV-lea, construit şi pictat la Paris de Séchan, ilustrul decorator al Operei.

Obosit de minuni, ostenit de admiraţie, i-am mulţumit domnului Balyan, care m-a condus spre ieşirea ce da în curtea de onoare, a cărei poartă e un soi de arc de triumf din marmură albă, foarte bogat şi înflorat ornamentată, şi care formează pe uscat o intrare întru totul demnă de acest palat somptuos.

Cuprins

Cuvînt înainte 5
Théophile Gautier 21
Plastica civilizației 34
Despre frumosul în artă 41
Leonardo da Vinci 7
Rafael 94
Correggio 99
Paolo Veronese 121
Rubens 125
Rembrandt 132
Don Diego Velázquez de Silva 138
Estebán Bartolomé Murillo 161
Goya 177
William Hogarth 187
Sir Joshua Reynolds 210
Watteau 219
Ingres 222
Eugène Delacroix 232
Millet 236
Gavarni 239
Gavarni I 252
II Copiii teribili 260
III Actrițele din Paris 264
IV Loretele 267

V Studenții din Paris 271
Desene de Victor Hugo 275
Escurialul 281
Granada: Alhambra, Generalife 290
Moscheea din Córdoba 307
Catedrala din Sevilla 314
Domul din Milano 320
Veneția: La Piazzetta 327
Florența: Palazzo Vecchio, La Loggia . . 330
Kremlinul 340
Sfînta Sofia 358
Palatul din Bosfor 366

Redactor: ILEANA ŞOLDEA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 6.X.1980. Apărut: 1980.
Coli de tipar 15,67. Planşe 12

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Şoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

289

Biografii. Memorii. Eseuri

scrieri despre artă

Alături de Baudelaire, care prin contribuția adusă criticii de artă și-a devansat contemporanii, intuind și prefigurînd marile curente moderne, alături de Stendhal (...), îndrăgostit de artă italiană și neobosit propagator al ei, alături de Mérimée, care in calitate de inspector al monumentelor istorice a contribuit la conservarea vechilor catedrale și abații, fiind totodată și autorul unor importante studii despre arta medievală, alături de frații Goncourt, Gautier vine să întregească pleiada de scriitori-critici și teoreticieni ai artei din secolul XIX. Ca pe toți aceștia, erudiția și sensibilitatea l-au ajutat să dezvăluie partea tainică, neobișnuită sau greu accesibilă a nenumăratelor opere, dîndu-i posibilitatea să îndrume cu generozitate cititorii, pe care i-a încurajat să exploreze apoi singuri domeniul necuprins al artei.

ANGELA CISMAȘ

Lei 11